

studia litterarum

p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук

том 2 #1
2017

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Литература народов России и ближнего зарубежья
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
In Memoria

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт
мировой
литературы
имени
А.М. Горького

Российской
академии наук

том 2 #1
2017

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum

Литературные исследования

Научный журнал

Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. – 2017.
–Т. 2, № 1. – М.:
ИМЛИ РАН, 2017.
– 336 с.

Academic journal. – 2017.
– Vol. 2, no 1. – Moscow,
IWL RAS Publ., 2017.
– 336 p.

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 – 66625
от 27 июля 2016 г.
Подписной индекс
по каталогу «Роспечать»
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25 а

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 – 66625,
July 27, 2016

Subscription index
in the catalogue “Rospechat”
80538

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Address of the Editorial
Department:
Povarskaya 25 a,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Scienes

vol 2 #1
2017

Moscow

studia litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Содержание

Contents

УДК 82.0
ББК 83.0

АВТОБИОГРАФИЯ VS ФОТОГРАФИЯ И МЕМУАР VS КАРИКАТУРАКАК ФОРМЫ СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТИ О ПИСАТЕЛЕ (Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ)

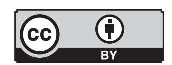
© 2017 г. А.А. Холиков
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 ноября 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-10-21

Аннотация: Автор статьи обращается к визуальному ряду как одному из видов рецепции творческой личности писателя и останавливается на таких формах хранения памяти о Д.С. Мережковском, как, с одной стороны, автобиография и фотография, а с другой — мемуар и карикатура. Фотографический образ приближается к документальной автобиографии сразу в нескольких отношениях. Во-первых, между двумя этими формами (словесной и визуальной) существует функциональное родство, выражающееся в установке на достоверность. Между тем у фотографии, как и автобиографии, есть не только документальный потенциал: фотографический образ точно так же может не только воспроизводить, но и редуцировать, искажать действительность. Наконец, фотография (и в этом ее очередное сходство с автобиографией как документальным жанром) представляет не только индивидуально-личностный, но и культурно-исторический интерес. Между следующей парой носителей словесной и визуальной памяти о писателе — карикатурой и мемуаром — так же существует несколько точек соприкосновения. Прежде всего данные «пространства» памяти содержат гораздо больше возможностей для интерпретации образа, чем фотография и автобиография. Это подтверждается на примере анализа деталей, подчеркнутых как мемуаристами, так и карикатуристами в портретах Д.С. Мережковского. При этом отмечается, что карикатура, будучи визуальным «пространством» памяти о писателе, в отличие от фотографии или художественного портрета, не самодостаточна. Открытым для автора статьи остается вопрос о том, какие фрагменты памяти о писателе не переводятся на визуальный язык. Методологическую основу исследования составили работы Н.И. Жинкина, Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, Р. Барта, С. Сонтаг.

Ключевые слова: Д.С. Мережковский, рецепция, память, автобиография, фотография, мемуар, карикатура.

Информация об авторе: Алексей Александрович Холиков — доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 Москва, Россия.

E-mail: aakholikov@gmail.com



AUTOBIOGRAPHY VS PHOTOGRAPHY AND MEMOIR VS CARICATURE AS FORMS OF PRESERVING THE AUTHOR'S MEMORY (DMITRY S. MEREZHKOVSKY)

© 2017. A.A. Kholikov
M.V. Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: November 12, 2016
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The essay focuses on visual images as one of the means of the writer's reception on the example of such forms of preserving memory about Dmitry S. Merezhkovsky as autobiography and photography, on the one hand, and memoir and caricature, on the other. Photographic image comes close to autobiography in the following aspects. First, there is a functional affinity between these two forms, a verbal one and a visual one: both share the desire for authenticity. At the same time, photography as autobiography has not just documentary potential: photographic image is equally capable of reproducing and of reducing or distorting reality. Finally, photography (and this is its another affinity with a documentary genre) presents not only individual and personal but also cultural and historical interest. Between caricature and memoir — another pair of media preserving verbal and visual memory about the writer — there are overlaps as well. These "spaces" of memory have bigger potential for interpretation of the image than photography or autobiography. I prove this point by analyzing specific details that were emphasized by caricatures and memoirs of Merezhkovsky. At the same time, I argue that caricature as a visual "space" of memory is not self-sustained the same way photography and portrait are. The other aspect the essay is concerned with the elements of the memory about the writer that remain untranslatable into visual language. Methodologically, the essay relies on the works by N.I. Zhinkin, Y.N. Tyanyanov, Y.M. Lotman, R. Barthes, and S. Sontag.
Keywords: D.S. Merezhkovsky, reception, memory, autobiography, photography, memoir, caricature.
Information about the author: Alexey A. Kholikov, DSc in Philology, Assistant Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University, Leninskie gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia.
E-mail: aakholikov@gmail.com

Изучение рецепции личности и творчества Д.С. Мережковского как со стороны профессионального сообщества, критиков и писателей, так и массового читателя — одна из наименее разработанных в мережковсковедении областей [14]. В своей недавней монографии к ней обращается Е. Андрущенко [1], сравнивая тиражи книг, свидетельствующие о коммерческом успехе писателя, приводя эпистолярные высказывания о нем со стороны «обычных» читателей. Поскольку одним из видов рецепции является визуальный ряд, то в продолжение этой темы целесообразно остановиться на таких формах хранения памяти о писателе, как, с одной стороны, автобиография и фотография, а с другой — мемуар и карикатура [см. также: 25].

Вопросы взаимодействия словесного и визуального рядов в эпоху, которую вслед за В. Беньямином принято называть эпохой «технической воспроизводимости» искусства, сохраняют свою актуальность. Если за опорный тезис взять утверждение немецкого эстетика о том, что «история распадается на образы, а не на повествования» [21, с. 189], то наряду с другими полноправным носителем памяти о писателе оказывается фотографический образ, который приближается к документальной автобиографии сразу в нескольких отношениях.

Между двумя этими формами (словесной и визуальной) существует функциональное родство, выражающееся в установке на достоверность, подлинность. «Каждый отдельный фотографический снимок, — полагает Ю. Лотман, — может быть под подозрением относительно точности, но фотография — синоним самой точности» [15, с. 672]. «Показать факт, одновременно удостоверив зрителя в его несомненной подлинности, как в целом, так и в мельчайших деталях» [10, с. 152] — в этом пафос и стихия не только фо-

тографии, как считает Ю. Герчук, но и автобиографии в ее нехудожественном воплощении. При этом важно отметить, что память в пространстве фотографии никому не принадлежит. В механистичности снимка — его коренное отличие от автобиографии. Данное положение успело стать общим местом. Что же касается авторского начала в фотографии, то оно, по мнению специалистов, «даже в снимках наивысшего художественного качества нередко скрыто за объективной реальностью запечатленного мотива, так что уловить его дано лишь высокопрофессиональному глазу» [10, с. 151].

Большинство известных фотопортретов Мережковского анонимны. В лучшем случае сохранилась информация о точной или приблизительной дате съемки. Фамилия фотографа не играет для нас никакой роли. Кроме того, количество портретных снимков столь мало, что невольно закрадывается мысль о неприязни Мережковского к самому процессу фотографирования. Если наше предположение верно, то стоит ли удивляться, почему писатель долгое время отвечал отказом на просьбы об автобиографии, мотивируя это тем, что «говорить о внешнем — скучно, а внутреннего передать невозможно» [24, p. 89]. Фотографический образ, воспроизводящий лишь внешний облик, вряд ли мог импонировать Мережковскому. Писатель оставил единственную «Автобиографическую заметку», да и сохранившиеся фотопортреты по своему подобию сливаются в один.

В связи с Мережковским речь идет о постановочных фотографиях, которые имеют наибольшее содержательное сходство с его автобиографией, ибо в обоих случаях перед нами — «правда инсценировки». При этом в постановочной фотографии образ конструируется не только фотографом. По крайней мере, не следует игнорировать активность фотографируемой личности. Как и в автобиографии, субъект и объект постановочной съемки совпадают, хоть и не до конца [3, с. 31–32, 134, 140].

В данном контексте из всех фотографических портретов Мережковского примечателен один. Вот как его описывает С. Поварцов: «Писатель снят в своем рабочем кабинете на фоне распятия. Рядом на круглом столе толстый, внушительного вида фолиант, в руках раскрытая книга... Нарочитая символика снимка очевидна. Камера безымянного фотографа красноречиво напоминает о специфическом характере литературно-общественной деятельности Мережковского — проповедника неохристианства, ревнителя "нового религиозного сознания". Есть в этой фотографии нечто театральное, почти

оскорбительное для эстетического чувства, но документальная ценность ее бесспорна» [22, с. 160]. Оставив в стороне эстетические чувства критика, согласимся с тем, что перед нами портрет-инсценировка. И поза задумавшегося о судьбах мира мыслителя, и весь антураж, воссоздающий атмосферу домашней церкви, в полной мере отражают притязания самого Мережковского на роль идеолога «нового религиозного сознания». Вот как об этом снимке рассуждает А. Чудаков: «Самая известная фотография Мережковского — он в своем кабинете на фоне огромного распятия. Чехов скорее бы умер, чем позволил опубликовать свой портрет, где он, скажем, запечатлен с пером в руке или на фоне антихолерной листовки, хотя придавал большое значение своей медицинской работе на холерном участке» [26, с. 62]. Обстановка, окружавшая Мережковского, воспринимается нами как продолжение личности писателя, на что обращали внимание и его современники [4, с. 211].

Несмотря на общую уверенность в том, что «ничто написанное не в силах сравниться по достоверности с фото» [3, с. 152], у фотографии, как и автобиографии, есть не только документальный потенциал. Фотографический образ точно так же может не только воспроизводить, но и редуцировать, искажать действительность. На примере «Автобиографической заметки» Мережковского видно, как, умело орудуя фактами, в достоверности которых трудно усомниться, «забывая» одни и вспоминая другие, он создает «парадный автопортрет» [24, p. 98]. Но если в автобиографическом тексте «виновником» искажений (как сознательных, так и случайных) обычно является сам автор (за исключением цензурных или редакторских вмешательств), то в случае с фотографией причина почти всегда остается за кадром. Довольно остроумно об этом сказал Ю. Н. Тынянов: «Сходство — обидно, мы обижаемся на слишком похожие фотографии. Поэтому фотография тайком деформирует материал» [23, с. 335]. Речь здесь идет о деформации позой (позицией), светом и т. д. со стороны фотографа. Позднее на это же свойство фотографии, назвав его «квазиидентичностью», обратил внимание Р. Барт [3, с. 32–33]. Однако в роли «внешней силы», меняющей образ, а вместе с ним — память о прошлом, может выступать не только фотограф. В книге «Пропавшие комиссары», посвященной фальсификации фотографий в сталинскую эпоху, Д. Кинг наглядно продемонстрировал, что параллельно с физической ликвидацией политических противников искоренялись все формы их визуального бытия.

Как ни странно, Мережковский тоже стал жертвой ретуширования. Фотография с распятием, подробно рассмотренная нами, открывает первое посмертное «Собрание сочинений» писателя в четырех томах, увидевшее свет в России в 1990 г. Изменения коснулись не только размеров снимка, но и содержания. С фотографии исчез электрический звонок, располагавшийся под распятием. Между тем эта деталь привлекает к себе внимание. В мемуарах Е. Шварца приводится забавный эпизод из его встречи с К. Чуковским: «Корней Иванович, стоя у книжной полки, открывает книжку, и вдруг я слышу теноровый его хохот. Широким движением длинной своей руки подзывает он меня и показывает. К какой-то книге Мережковского приложен портрет: писатель сидит в кресле у себя в кабинете. Вправо от него на стене большое распятие, и непосредственно под крестом, касаясь его подножия, чернеет кнопка электрического звонка. — Весь Митя в этом! — восклицает Корней Иванович с нарочито громким и насмешливым смехом» [27, с. 50]. Воспользовавшись терминологией Р. Барта, сравним звонок с punctum'ом, деталью, которая останавливает взгляд, «наносит укол» [3, с. 80]. На приведенном примере хорошо заметно, как визуальное «пространство» памяти скукоживается, подобно шагреневой коже, до размеров электрического звонка, привносящего в снимок дополнительный оттенок смысла.

Наконец, фотография (и в этом ее очередное сходство с автобиографией как документальным жанром) представляет не только индивидуально-личностный, но и культурно-исторический интерес. Снимки Мережковского заключают в своем пространстве, помимо памяти о писателе, контекст времени (особенности моды, интерьера), как и включенные в автобиографический текст подробности быта, рассказы об исторических событиях, социальных институтах тех лет.

Следующая пара носителей словесной и визуальной памяти о писателе — карикатура и мемуар. К сожалению, по признанию исследователей, «карикатура как жанр искусства до сих пор не получила должного внимания со стороны историков искусства» [28, с. 8]. Тем не менее очевидно, что по сравнению с фотографией она представляет собой наиболее трансформированный образ референта, опережая в этом качестве живописный портрет (ср. с изображениями Мережковского в работах И. Репина, Т. Гиппиус, Ю. Арцыбушева). В некотором роде карикатура информативнее, «нагруженнее» фотографии (как известно, итальянский глагол «caricare» означает не только «преувели-

чивать», но и «нагружать»). Даже будучи анонимной, карикатура «заряжена» личностным потенциалом памяти о писателе. Она приобретает человеческое измерение в ущерб точности и документальности. Однако преувеличение, заострение тех или иных черт — не то же самое, что искажение действительности. Если на фотографии деформация образа является «побочным эффектом» от установки на точность и ею окупается, то с карикатурой дело обстоит иначе: через сознательную деформацию образа в конечном счете достигается его узнаваемость и правдоподобие. Наконец, и фотография, и карикатура по природе своей не ретроспективны. Они имеют дело с современностью. Хотя теоретически карикатуру можно обратить в прошлое (с фотографией это даже технически невозможно), требование злободневности накладывает жесткие хронологические ограничения на выбор сюжета и материала.

Между карикатурой и мемуарным текстом существует несколько точек соприкосновения. Прежде всего данные «пространства» памяти содержат гораздо больше возможностей для интерпретации образа, чем фотография и автобиография. При этом карикатура — сознательная фильтрация деталей, выбор наиболее характерных и укрупнение их, доходящее порой до гротеска. Рассуждая о разных портретных формах, а карикатура — одна из них, Н. Жинкин замечает, «что для портрета не все одинаково существенно в изображенном человеке, а именно кажется, что лицо и глаза на портрете — места наиболее важные, тот или другой аксессуар, деталь, фон, одежда и т. д. приобретают то большее, то меньшее значение. Искание существенности открывает двери для интерпретации» [12, с. 14]. В мемуаре, в свою очередь, даже самом объективном, детали отсеивает память.

К подобным деталям, подчеркнутым как мемуаристами, так и карикатуристами, относятся глаза Мережковского (см. шарж Ре-Ми на З. Гиппиус, Д. Мережковского и Д. Философова, 1908–1913; рисунок Дени, 1915). А. Белый вспоминает о писателе: «В гостях маленький, постно-сухой человечек с лицом как в зеленых тенях и с кругами вокруг глаз, — многим он напоминал проходимца» [4, с. 211]. И. Одоевцева говорит о «поразительно молодых, живых, зверино-зорких глазах на старом лице» [19, с. 508]. Б. Зайцев, в свою очередь, характеризует глаза Мережковского как «большие» и «умные» [13, с. 470]. Другой деталью, которая влечет за собой оценочность, являются домашние туфли писателя. Мережковский, по выражению А. Белого, дома «в туфельках шмякал» [4, с. 211]. На этой же подробности

останавливается И. Одоевцева: «Вот он встает. Ему понадобилась в разгаре спора, для цитаты, какая-то книга, и он мелкими, бесшумными шажками идет за ней в кабинет. Да. Он совсем точь-в-точь такой. Для полного сходства не хватает только помпонов на синих войлочных туфлях. Но где в Париже найти туфли с помпонами?» [19, с. 508] Обоим описаниям соответствует изображение Мережковского на рисунке Ре-Ми «Салон Ее Светлости Русской литературы» (1914).

Внешний облик Мережковского начала 1890-х сохранился в воспоминаниях А. Бенуа [6, с. 47]. Развернутое изображение писателя в 1904 г. принадлежит А. Белому [5, с. 135–136]. О том, какое впечатление Мережковский производил в эмиграции, свидетельствуют А. Афиногенов[1], Н. Берберова [7, с. 491], В. Кострова[2]. Карикатурность всех этих мемуарных портретов подкрепляется обилием литературных пародий. Таким образом, словесное и визуальное «пространства» снова пересекаются. Довольно резко в своем «Козловаке» Мережковских высмеял С. Соловьев [20, с. 164] (см. также «Биографию декадента» В. Короленко, 1907). В 1909 г. опубликованы два сатирических текста в адрес Мережковского. Первый — из числа «заблаговременных эпитафий» [9, с. 4]. Второй — типичная эпиграмма [18, с. 4]. Перу Э. Голлербаха также принадлежит эпиграмма на Мережковского 1910-х гг[3]. А. Финкель в пародии на А. Белого из сборника «Парнас дыбом» (1925) пишет: «И Мережковский, русский йог, / был воплощеньем Доротеи: / ...ты знаешь, этот пруд заглох / и поросли травой аллеи» [17, с. 879]. Сонет-характеристику «Мережковский» (1934) оставил И. Северянин[4]. В завершение этого перечня — выдержка из «Сатирических очерков из истории русской литературы» (1939) А. Арго: «Вот Мережковский, состроив мину / Святого Данта из адских мест, / Усердно множит Плюсы на Минус, / Христа на Чорта, Рога на Крест» [2, с. 53].

Ко второй группе, условно говоря, пародийных текстов принадлежат художественные произведения, герои которых могли быть списаны с Мережковского. А. Бойчук причисляет к их числу «лучезарного старца» в «Кубке метелей» (1908) А. Белого [8], М. Михайлова — Глеба в «Золотых крестах»

1 РГАЛИ. Ф. 2172. Оп. 1. Ед. хр. 114. Л. 18.
2 ОР РНБ. Ф. 1171. Ед. хр. 60. Л. 29.
3 НИОР РГБ. Ф. 453. К. 1. Ед. хр. 12. Л. 2.
4 РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 7.

(1908) И. Новикова и Кристлибова из романа того же автора «Между двух зорь» (1915) [16, с. 16], Н. Дворцова — «светлого иностранца» в замысле романа «Начало века» и «Заворошке» М. Пришвина [11].

Во всех приведенных примерах словесная пародия или сатира связаны не столько с внешним обликом, сколько с личностными качествами писателя, биографическими фактами, образующими подтекст и нуждающимися в вербализации. Эта особенность, как ни странно, снова возвращает нас к карикатуре. Дело в том, что за внешними проявлениями в удачной карикатуре, как и в мемуаре, скрываются поведенческие особенности изображаемого лица. Карикатурист и мемуарист в большинстве случаев представляют *знакомую им личность в действии*. Вот почему карикатура, будучи визуальным «пространством» памяти о писателе, в отличие от фотографии или художественного портрета, не самодостаточна.

Открытым для нас остается вопрос о том, какие фрагменты памяти о писателе не переводятся на визуальный язык. Иначе говоря, существует ли измерение, где визуальное и словесное «пространства» не пересекаются? Но это, как принято писать в подобных ситуациях, выходит за рамки исследования феномена популярности Мережковского у современников.

Список литературы

1 *Андрущенко Е.А.* Властелин «чужого»: текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. М.: Водолей, 2012. 248 с.
2 *Арго.* Сатирические очерки из истории русской литературы: в 4 ч. М.: Худож. лит., 1939. 140 с.
3 *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. 272 с.
4 *Белый А.* Начало века. Воспоминания: в 3 кн. М.: Худож. лит., 1990. Кн. 2. 687 с.
5 *Белый А.* О Блоке. М.: «Автограф», 1997. 608 с.
6 *Бенуа А.* Мои воспоминания: в 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 2. 744 с.
7 *Берберова Н.* Курсив мой <фрагмент> // Д. С. Мережковский: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 490–498.
8 *Бойчук А.Г.* «Лучезарный старец»: «слой» Мережковского в «Кубке метелей» А. Белого // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1995. Т. 54. № 2. С. 16–30.
9 *Борис Дельта.* Заблаговременные эпитафии великим современникам // Новая Русь. 1909. № 68. С. 4.
10 *Герчук Ю.* Художественная структура книги. М.: Книга, 1984. 207 с.

11 *Дворцова Н.П.* М. Пришвин и его «вечные спутники» (Д. Мережковский, В. Розанов, А. Ремизов). Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 1995. 126 с.

12 *Жинкин Н.И.* Портретные формы // Искусство портрета. М.: ГАХН, 1928. С. 7–52.

13 Зайцев Б. Памяти Мережковского. 100 лет // Д. С. Мережковский: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 469–477.

14 *Лекманов О.А.* Шустовский спотыкач, мюнхенское пиво и Д.С. Мережковский // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 268–270.

15 *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: «Искусство–СПБ», 2005. 704 с.

16 *Михайлова М.В.* Слова прощенья и любви от Алексея Христофорова // Новиков И.А. Золотые кресты: Роман. Повести и рассказы. Мценск: Мценская городская библиотека им. И.А. Новикова, 2004. С. 3–22.

17 *Наседкина Е.В.* Андрей Белый в шаржах и пародиях // Миры Андрея Белого. Белград; М.: Изд-во филологического факультета в Белграде, 2011. С. 857–880.

18 Некто в черном. Наши маститые (по А. Серафимовичу) // Раннее утро. 1909. № 91. С. 4.

19 *Одоевцева И.* На берегах Сены <фрагмент> // Д. С. Мережковский: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 504–538.

20 *Орлов Вл. Гамаюн:* Жизнь Александра Блока. Л.: Сов. писатель, 1980. 726 с.

21 *Петровская Е.* Материя и память в фотографии (Новая документальность Б. Михайлова) // Новое литературное обозрение. 2012. № 117. С. 186–203.

22 *Поварцов С.* Траектория падения (о литературно-эстетических концепциях Д. Мережковского) // Вопросы литературы. 1986. № 11. С. 153–191.

23 *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

24 *Холиков А.* Автобиографическая заметка Д. С. Мережковского как механизм самозапечатления в культурной памяти // AvtobiografiЯ. 2012. № 1. P. 89–100.

25 *Холиков А.* Трансформация памяти о писателе на пересечении словесного и визуального «пространств» // AvtobiografiЯ. 2013. № 2. Part 1. P. 73–87.

26 *Чудаков А.П.* Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 50–67.

27 *Шварц Е.* Белый волк // Житие сказочника. Евгений Шварц. Из автобиографической прозы. Письма. О Евгении Шварце. М.: Кн. палата, 1991. С. 42–53.

28 *Шестаков В.П.* Гиллрей и другие... Золотой век английской карикатуры. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2004. 140 с.

References

1 Andrushchenko E.A. *Vlastelin "chuzhogo": tekstologiia i problemy poetiki D.S. Merezhkovskogo* [The lord of the "alien": textology and the problem of Merezhkovsky's poetics]. Moscow, Vodolei Publ., 2012. 248 p. (In Russ.)

2 Argo. *Satiricheskie ocherki iz istorii russkoi literatury: v 4 ch.* [Satirical essays from the history of Russian literature: in 4 vols.]. Moscow, Khudozh. lit., 1939. 140 p. (In Russ.)

3 Bart R. *Camera lucida. Kommentarii k fotografii* [Camera lucida. Comments on photography]. Moscow, "Ad Marginem Press," 2011. 272 p. (In Russ.)

4 Belyi A. *Nachalo veka. Vospominaniia: v 3 kn.* [The beginning of the century. Memoirs: in 3 vols.]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1990, vol. 2. 687 p. (In Russ.)

5 Belyi A. *O Bloke* [About Blok]. Moscow, "Avtograf" Publ., 1997. 608 p. (In Russ.)

6 Benua A. *Moi vospominaniia: v 2 t.* [My memories: in 2 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1980. Vol. 2. 744 p. (In Russ.)

7 Berberova N. Kursiv moi <fragment> [Italics are mine <fragment>]. *D.S. Merezhkovskii: pro et contra* [D.S. Merezhkovsky: pro et contra]. St. Petersburg, RKhGI Publ., 2001, pp. 490–498. (In Russ.)

8 Boichuk A.G. "Luchezarnyi starets": "sloi" Merezhkovskogo v "Kubke metelei" A. Belogo ["Literary old man": the "level" of Merezhkovsky in The Goblet of Blizzards]. *Izvestiya RAN, Series of Literature and Language*, 1995, vol. 54, no 2, pp. 16–30. (In Russ.)

9 Boris Del'ta. *Zablagovremennye epitafii velikim sovremennikam* [Early epitaphs to great contemporaries]. Novaia Rus', 1909, no 68, p. 4. (In Russ.)

10 Gerchuk Iu. *Khudozhestvennaia struktura knigi* [The artistic structure of the book]. Moscow, Kniga Publ., 1984. 207 p. (In Russ.)

11 Dvortsova N.P. *M. Prishvin i ego "vechnye sputniki"* (D. Merezhkovskii, V. Rozanov, A. Remizov) [Prishvin and his "eternal companions" (D. Merezhkovsky. V. Rozanov, A. Remizov]. Tyumen, Izd-vo Tiumenskogo un-ta Publ., 1995. 126 p. (In Russ.)

12 Zhinkin N.I. Portretnye formy [Portrait forms]. *Iskusstvo portreta* [The art of the portrait]. Moscow, GAKhN Publ., 1928, pp. 7–52. (In Russ.)

13 Zaitsev B. Pamiati Merezhkovskogo. 100 let [Merezhkovsky: in memoriam]. *D.S. Merezhkovskii: pro et contra* [D.S. Merezhkovsky: pro et contra]. St. Petersburg, RKhGI Publ., 2001, pp. 469–477. (In Russ.)

14 Lekmanov O.A. Shustovskii spotykach, miunkhenskoe pivo i D.S. Merezhkovskii [Jester, Munich bear and D.S. Merezhkovsky]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1998, no 30, pp. 268–270. (In Russ.)

15 Lotman Iu.M. *Ob iskusstve* [On art]. St. Petersburg, "Iskusstvo–SPB" Publ., 2005. 704 p. (In Russ.)

16 Mikhailova M.V. Slova proshchen'ia i liubvi ot Alekseia Khristoforova [Words of forgiveness and love from Alexey Kristoforov]. Novikov I.A. *Zolotye kresty: Roman. Povesti i rasskazy* [Golden crosses: a novel. Novellas and tales]. Mtsensk, Mtsenskaia gorodskaia biblioteka im. I.A. Novikova Publ., 2004, pp. 3–22. (In Russ.)

17 Nasedkina E.V. Andrei Belyi v sharzhakh i parodiiakh [Andrey Bely in cartoons and parodies]. *Miry Andreia Belogo* [The worlds of Andrey Bely]. Belgrade; Moscow, Izdatel'stvo filologicheskogo fakul'teta v Belgrade, 2011, pp. 857–880. (In Russ.)

18 Nekto v chernom. Nashi mastitye (po A. Serafimovichu) [Someone in black: our venerable (on A. Seraphimovitch)]. *Rannee utro* [Early morning], 1909, no 91, p. 4. (In Russ.)

19 Odoevtseva I. Na beregakh Seny <fragment> [On the banks of Neva <fragment>]. *D.S. Merezhkovskii: pro et contra* [D.S. Merezhkovsky: pro et contra]. St. Petersburg, RKhGI Publ., 2001, pp. 504–538. (In Russ.)

20 Orlov Vl. *Gamaiun: Zhizn' Aleksandra Bloka* [Gamayun: The life of Alexander Blok]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1980. 726 p. (In Russ.)

21 Petrovskaia E. Materiia i pamiat' v fotografii (Novaia dokumental'nost' B. Mikhailova) [Materia and memory in photography (New documentality of B. Mikhailov)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2012, no 117, pp. 186–203. (In Russ.)

22 Povartsov S. *Traektoriia padeniia* (o literaturno-esteticheskikh kontseptsiiakh D. Merezhkovskogo) [Trajectory of the fall (on literary-aesthetic concepts of D. Merezhkovky)]. *Voprosy literatury*, 1986, no 11, pp. 153–191. (In Russ.)

23 Tynianov Iu.N. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p.

24 Kholikov A. Avtobiograficheskaia zametka D.S. Merezhkovskogo kak mekhanizm samozapechatleniia v kul'turnoi pamiati [Autobiographic note by D.S. Merezhkovsky as a mechanism of self-imprint in cultural memory]. *AvtobiografiIa*, 2012, no 1, pp. 89–100. (In Russ.)

25 Kholikov A. Transformatsiia pamiati o pisatele na peresechenii slovesnogo i vizual'nogo "prostranstv" [Transformation of memory about the writer at the crossroads of verbal and visual "spaces"]. *AvtobiografiIa*, 2013, no 2, part 1, pp. 73–87. (In Russ.)

26 Chudakov A.P. Chekhov i Merezhkovskii: dva tipa khudozhestvenno-filosofskogo soznaniia [Chekhov and Merezhkovsky: two types of artistic and philosophical consciousness]. *Chekhoviana: Chekhov i "serebrianyi vek"* [Checkoviana: Chekhov and "silver age"]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 50–67. (In Russ.)

27 Shvarts E. Belyi volk [White wolf]. *Zhitie skazochnika. Evgenii Shvarts. Iz avtobiograficheskoi prozy. Pis'ma. O Evgenii Shvartse* [A life of a storyteller. From autobiographical fiction. Letters. On Evgeny Shvartz]. Moscow, Kn. palata Publ., 1991, pp. 42–53. (In Russ.)

28 Shestakov V.P. *Gillrei i drugie... Zolotoi vek angliiskoi karikatury* [Gillrey and others... Golden age of English caricature]. Moscow, Ros. gos. gumanitar. un-t Publ., 2004. 140 p. (In Russ.)

УДК 82.0
ББК 83.0

ДОКУМЕНТ В ПРОИЗВЕДЕНИИ *«НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ТРИЛОГИЯ» ПОЛА ОСТЕРА*

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

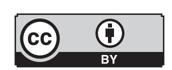
Дата поступления статьи: 30 января 2017 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-22-43

Аннотация: В статье рассматривается прием создания документа в литературном произведении на примере творчества Пола Остера. Документом становится отчет персонажа — частного детектива — о наблюдении за другим персонажем (писателем) и книга персонажа-писателя, содержащая историю детектива, наблюдающего за писателем, а также и книга обо всем этом. В этой ситуации поиски другого, наблюдения за ним, неизбежно сопряжены с поисками себя, наблюдением за собой. Биография становится автобиографией, т. е. самим документом, а не повествованием, основанным на документе. Эта история проецируется на историю о Дон Кихоте (о чем некий Пол Остер, писатель-персонаж, также пишет эссе). Другой — ориентир в бескрайней пустыне вымышленных миров, по которой блуждает и Дон Кихот из эссе Пола Остера и другие персонажи трилогии. Автор не может вернуться из бесконечного путешествия по воображаемым мирам, его жизнь не принадлежит ни обыденной действительности, ни художественной реальности. Он дает существование своим персонажам, но сам остается невидимым. В трилогии Пола Остера исследуется такая экзистенциальная ситуация, в которой единственное свидетельство о жизни автора — это документ, составленный персонажем. В произведении автор оставляет своеобразный документальный отчет о своем существовании. Именно в этом качестве литература есть документ о жизни и бесконечном поиске объяснений существования каждого в отдельности как всегда другого, не равного самому себе, и никогда как типа и закономерности.

Ключевые слова: литературоведение, литературное произведение, документ, автор, персонаж, Пол Остер, «Нью-Йоркская трилогия».

Информация об авторе: Наталья Николаевна Смирнова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

E-mail: nnsmirnova@mail.ru



A DOCUMENT
PAUL AUSTER'S NEW YORK TRILOGY

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: January 30, 2017
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The article deals with the way a literary work "creates" a document out of itself, on the example of Paul Auster's novels. A document here is the report of a character, a private detective who is watching another character (a writer) but also the book of a fictional writer who is writing a story of the detective who is watching him, and eventually the book about this whole story. In this case, the search for the other, watching him, is inevitably associated with the search for oneself, self-observation. Biography becomes autobiography, e.g. a document rather than a narrative based on a document. This story becomes projected on the story of Don Quixote (of which "some" Paul Auster, a fictional writer, is writing an essay). The Other is a landmark in the vast desert of fictional worlds where Paul Auster's Don Quixote wanders alongside other characters of the trilogy. The author may not return from his endless journey through imaginary worlds; his life does not belong to either real life or fiction. He gives life to his characters while remaining invisible himself. Paul Auster's The *New York Trilogy* explores such existential situation where the only evidence of the author's life is a document left by his character. The author leaves a documentary record of a kind about his own existence. It this sense, literature is a document of life and of the endless search for a reason to the existence of an individual who, being not equal to him- or herself, is always the other and never a type or a template.

Keywords: literary theory, literary work, document, author, character, Paul Auster, *The New York Trilogy*.

Information about the author: Natalia N. Smirnova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
E-mail: nnsmirnova@mail.ru

В произведениях Пола Остера исследуется ситуация, как возможен документ — отчет о человеческом существовании. Документ здесь понимается в своем предельно экзистенциальном смысле: любой отчет о существовании. Но он осознается и повествователем, и персонажами, и читателем, в конце концов, именно как документ, удостоверяющий существование, факт которого иначе оставался бы под вопросом. Можно сказать и более того: без документа, создаваемого в произведении, не было бы самого произведения. Существование персонажа основывается на *человеческом документе*, на одном уровне повествования, составляемом другим персонажем, его vis-à-vis, на другом — составляемом персонажем, чье имя совпадает с именем автора. При этом сам человеческий документ следует понимать в том классическом выражении, которое было дано Эдмоном и Жюлем де Гонкур: «Современный роман создается по "документам", по тому, что рассказано автору или наблюдено им в действительности, так же как история создается по написанным документам. Историки — это рассказчики о прошлом, романисты — рассказчики о настоящем» [5, с. 404]. Наиважнейшим здесь является указание на настоящее время. Персонаж должен удостовериться в своем существовании, потому что оно ускользает от него. Эта всеобщность наблюдения за настоящим акцентируется в повестях повсеместно, являясь одной из центральных тем: один человек пишет историю, но история его собственной жизни ускользает от него; поэтому ему нужен кто-то, кто бы наблюдал за ним, давая тем самым понять, что он, пишущий, существует. Этот *другой*, наблюдатель, в свою очередь, нуждается в подтверждении своего существования, потому что его образ жизни, связанный с историей, которую он пишет, также делает его существование настолько уединенным, что иного способа удостовериться, чем

история его жизни, рассказанная другим, у него нет. Так рассказываются истории в произведениях Пола Остера: каждый персонаж создает их на основе зафиксированного им наблюдения — человеческого документа. Таким образом, перед читателем предстает полностью документированная история.

Все основные персонажи «Нью-Йоркской трилогии» (1985–1986) заняты составлением или чтением разного рода документов. Это можно проследить с первых страниц первой повести. Персонаж «Стеклянного города» писатель Дэниэл Куин читает «Книгу о разнообразии мира» Марко Поло, особое внимание обращая на первую страницу, где сказано: «А чтобы книга наша была правдива, истинна, без всякой лжи, о виденном станет говориться в ней как о виденном, а слышанное расскажется как слышанное; всякий, кто эту книгу прочтет или выслушает, поверит ей, потому что тут все правда»[1] [8, с. 136]. Сам Куин был писателем, в молодости честолюбивым, издавшим несколько поэтических книг. Но впоследствии все это оставил и, взяв себе псевдоним Уильям Уилсон («в результате чего перестал быть автором своих книг» [8, с. 135]), начал писать детективы. Эта разновидность литературы основывается исключительно на авторском вымысле. Однако в тот самый момент, когда Куин занят чтением Марко Поло, обдумывая приведенную страницу, ему звонит незнакомец, уверенный, что говорит с неким детективом Полом Остером. Незнакомцу срочно нужна помощь частного детектива. И, в конце концов, писатель, уступая отчаявшемуся человеку, соглашается прийти ему на помощь (как детектив Пол Остер, которому нет равных в таких делах). Теперь писатель детективов Дэниэл Куин становится детективом Полом Остером, а в процессе расследования он встречается с писателем Полом Остером, работающим над сборником эссе, одно из которых — о «Дон Кихоте» — он писал как раз в это время. Так, в процессе рассказывания повествователь сам становится персонажем, а повествование из детективного превращается в документальное, поскольку Куин сосредоточивается на фиксировании своих наблюдений. Тем же самым, т.е. написанием отчета об объекте наблюдения или поиска, занимаются и другие персонажи «Нью-Йоркской трилогии»: детектив Блю в «Призраках» и друг юности одного пропавшего писателя в «Запертой комнате».

Все три повести, составляющие «Нью-Йоркскую трилогию» Пола Остера, содержат в основании один и тот же мотив (тематически еще и отно-

1 Переводчик цитирует Марко Поло по: Марко Поло. Книга о разнообразии мира / пер. со старофранцузского И. П. Минаева. Л.: Худож. лит., 1940. С. 3.

сящийся к «детективному»[2] характеру историй): поисков другого и наблюдения за ним. Весь этот процесс тщательно документируется. Частный детектив берется за предложенное ему дело, значит, оно непременно будет раскрыто, даже если в роли сыщика по случаю выступает писатель, автор детективных романов: такой род деятельности ему вовсе не чужд («Стеклянный город», «Запертая комната»). Но и частный детектив может постичь суть писательского ремесла, если, например, творчески подойдет к написанию еженедельных отчетов, — его мастерство непременно оценит писатель, нанимавший его на работу («Призраки»).

Такова внешняя сторона повествования, выглядящая почти комически, потому что в действительности истории эти не поддаются пересказу, так как сами они уже многократно пересказаны персонажами «Нью-Йоркской трилогии». Остается только их неизменная основа, как будто бы не зависящая от деталей, которые, даже если и совпадают внутри трилогии, отсылая к соответствующим фактам из других повестей, не складываются в единую, фактически безупречную, последовательную картину событий. Так, например, центральный персонаж повести «Стеклянный город» — писатель по имени Куинн — вновь упоминается в «Запертой комнате», но уже как частный детектив; однако фактическая сторона дела, которое он расследует в первой повести практически не идентифицируется в последней.

Фактическая несовместимость трех повестей может свидетельствовать о том, что у изображаемого, по меньшей мере, нет центра как точки отсчета. В то же время повествователь «Запертой комнаты» уверяет нас, что все три повести — одна и та же история (равно как и повествователь «Стеклянного города» называет рассказываемое им только половиной истории). Что это за история?

Один персонаж разыскивает другого и наблюдает за ним, тщательно документируя все *виденное как виденное и слышанное как слышанное*. Детективная интрига мотивирована случаем: к персонажу обратились с неожиданной просьбой, приняли его за сыщика. Но дело, за которое он берется, оказывается вовсе не детективным.

В повести «Призраки» один персонаж пересказывает другому (тому, кто за ним наблюдает) новеллу Н. Готорна «Уэйкфилд» (1835) (позже включенную автором в цикл «Дважды рассказанные истории», 1837–1842). Некто

2 Точнее, конечно, псевдо-детективному, так как ни одна из историй не получает ни детективного развития, ни детективной развязки.

Уэйкфилд решает странным образом разыграть жену. Он сообщает ей, что должен совершить деловую поездку на несколько дней, но вместо того, чтобы покинуть город, снимает комнату на соседней улице. Проходит несколько дней, но он все ожидает чего-то на новом месте. Проходят недели и месяцы, он не возвращается, и его жена становится вдовой. Проходят годы. Несколько раз он сталкивается со своей супругой на улице лицом к лицу, но она не узнает его. Проходит более двадцати лет. Однажды осенним дождливым вечером Уэйкфилд оказался возле своего прежнего дома. Заглянув в окно, он видит пламя в очаге и думает, как хорошо было бы сейчас сидеть в уютном кресле возле камина. С этими мыслями он входит в дом. И нам известно только, что Уэйкфилд остается любящим супругом до конца своих дней.

Повествователь в новелле Н. Готорна пересказывает эту историю со ссылкой на какой-то старый журнал или газету, где она печаталась как правдивая, замечая, что дает персонажу условное имя. Рассказывая, он воображает себя наблюдателем, единственным кто следит за Уэйкфилдом и знает его тайну. Он делает предположения, объясняющие поступок и детали поведения персонажа, исходя из свойств его натуры. Он также лишь намеком дает понять, что располагает целой теорией, системным взглядом на роль и место этого единичного и столь необыкновенного случая в самораскрытии глобальных законов мироздания: «Ах, если бы я мог написать целый фолиант, вместо того, чтобы сочинить статью в дюжину страничек! Тогда я мог бы привести примеры того, как некая сила вне нашей власти накладывает свою тяжелую руку на каждый наш поступок и вплетает последствия наших деяний в железную ткань необходимости» [6, с. 75][3].

Ничего собственно детективного нет и в повестях, составляющих «Нью-Йоркскую трилогию»: один персонаж следит за другим, пытаясь понять причину его странного отшельнического образа жизни, и по ходу дела сам становится двойником своего объекта наблюдения. Чтобы рассказать историю Уэйкфилда, надо чувствовать себя как Уэйкфилд, и, в конце концов, стать им. Как только наблюдателю удается абсолютно перевоплотиться в свой объект, история завершается, и мы узнаем не больше чем читатель «Дважды рассказанных историй». Это и есть ситуация ознакомления с документом, который абсолютно равен самому себе: если он составлен последова-

3 Новелла «Уэйкфилд» — в переводе В. Метальникова.

тельно и непротиворечиво, в нем нет и не может быть никакого смыслового зазора, никакой двусмысленности.

В конце каждой из повестей мы видим уже не двух персонажей, а только одного, словно второй и был всегда только в воображении повествующего. (Так, например, в финале «Нью-Йоркской трилогии» два персонажа беседуют через дверь, причем читатель воспринимает разговор только с точки зрения одного из них, выступающего в роли главного действующего лица и рассказчика, другой же визуально так ни разу и не появлялся, как будто он — своего рода призрак, плод фантазии человека, представляющего своего alter ego.)

Так, Пол Остер — автор «Нью-Йоркской трилогии» — называет одного из своих персонажей, писателя, Полом Остером; затем, в финале трилогии неназванный персонаж — рассказчик, по описанию похожий на Пола Остера — действующего лица первой части — утверждает, что является автором всех трех повестей. Пол Остер Пола Остера, автора «Нью-Йоркской трилогии», — автор «Нью-Йоркской трилогии», — вот и все, что можно сказать. Написанное есть документ, подтверждающий не просто правдоподобие, а свою истинность.

«Для того чтобы рассказать свою историю, он говорит о себе как о другом» [9, p. 154], — так характеризует Пол Остер эту повествовательную ситуацию в автобиографической книге «Изобретение одиночества» (1982). Как только я начинаю рассказывать историю, я попадаю в пространство воображаемого, в котором располагается любая история, и которое исконно населено другими. Мое *я* может сохранить там имя, но потеряет самоидентичность: такова природа истории — она всегда уже предшествует мне, потому что происходила с другими. История — это пространство, попав в которое, я всегда оказываюсь другим.

Сохранить свою подлинность рассказывающий может только составляя документ.

Возможно, история — не в словах

Как признается один из персонажей «Нью-Йоркской трилогии» — разумеется, писатель, — все рассказываемое, в сущности, одна и та же история, но представленная им на разных стадиях ее осознания [10, p. 346]. Далее

он разъясняет, что слова сами его находят, он, не имея иной возможности, только лишь дает им высказаться и т. п.

В то же время, история заключается не в словах, сущность избегает выражения. Писатель, персонаж «Запертой комнаты», заявляет, что очень долго пытается распрощаться с некоторыми вещами, и, в действительности, только эти попытки имеют значение.

Попытки эти сродни тем, что безуспешно предпринимает персонаж, назвавшийся Уильямом Уилсоном в одноименном рассказе Эдгара По: всеми средствами избегать преследующего его двойника. «Уильям Уилсон» — первое заявленное условным имя, которое возникает на страницах «Нью-Йоркской трилогии»: его берет в качестве псевдонима писатель Дэниэл Куинн, когда решает зарабатывать исключительно детективными историями. В прошлом у него была другая жизнь: жена, сын, но они погибли; он писал другие книги, но теперь все изменилось: «Какая-то частица его умерла (объяснял он друзьям), и ему не хотелось, чтобы частица эта, возродившись, его преследовала. Тогда-то он и взял себе псевдоним Уильям Уилсон, в результате чего перестал быть автором своих книг, и, хотя во многих отношениях продолжал существовать, существовал он только для себя самого» [8, с. 135][4].

Куинн не просто перестал быть автором своих книг, но он как будто бы раздвоился, и та его часть, которая теперь писала книги, вообще не была Куинном, который, в свою очередь, вел совершенно автономное существование.

Куинн перестает писать, потому что боится своего собственного призрака. Он бежит от него, и оказывается в такой пучине одиночества, что совершенно теряет способность самоидентификации, не узнавая своего отражения.

Но призрака избежать ему не удается, как и Уильяму Уилсону Эдгара По, как и многим другим персонажам «Нью-Йоркской трилогии». Моим призраком оказывается другой, потому что я — это он.

В «Стеклянном городе» писателя Дэниэла Куинна принимают за детектива Пола Остера и просят его помочь найти безумного Питера Стилмена, вышедшего из психиатрической клиники. Поиски этого другого приводят Куинна к чрезвычайно сложным результатам, которые он фиксирует в своей *Красной*

4 Ср.: "A part of him had died, he told his friends, and he did not want it coming back to haunt him. It was then that he had taken on the name of William Wilson. Quinn was no longer that part of him that could write books, and although in many ways Quinn continued to exist, he no longer existed for anyone but himself" [10, p. 4–5].

тетради: он сам попеременно становится то каким-то неведомым сыщиком Полом Остером, то душевнобольным Питером Стилменом, то его сыном (с тем же именем), он даже понимает, что, возможно, был когда-то Полом Остером (который оказался не детективом, а писателем и счастливым семьянином). В конце концов, страницы *Красной тетради* заканчиваются, и Куинну остается то, чего на бумаге уже не выразить. Да и может ли быть завершено это дело, и к какому окончательному результату оно приведет?

В повести «Призраки» некто Уайт нанимает детектива Блю следить за кем-то по имени Блэк и посылать через абонентский ящик еженедельные отчеты о наблюдениях. Для этой цели детективу снимают комнату, выходящую окнами как раз напротив окон объекта слежения. Блю приступает к делу, которое длится годами. Содержание наблюдений и отчетов каждый раз одно и то же: некто по имени Блэк, точно так же сидит за письменным столом у себя в комнате напротив, что-то пишет и смотрит в окна детектива Блю.

В «Запертой комнате» снова некий писатель выполняет почти детективную работу: ищет без вести пропавшего друга детства, тоже писателя, на создание биографии которого он заключил договор с издателем.

Поиски другого, наблюдения за ним, неизбежно сопряжены с поисками себя, наблюдением за собой. И биография становится автобиографией. То есть самим документом, а не повествованием, основанным на документе. Предварительно о другом не известно ровным счетом ничего. Уайт не сообщает Блю подробности дела, и сыщик вскоре убеждается, что нет необходимости следить абсолютно за каждым движением Блэка, который существует почти как его собственное зеркальное отражение: чтобы узнать, что делает человек в комнате на другой стороне улицы, ему нужно было только отметить, что он сам делает в данный момент.

Эта экзистенциальная нагота факта совершенно не удовлетворяет Блю: он начинает изобретать возможные истории, объясняющие столь загадочное дело (случаи финансового, научного, иностранного шпионажа и т. п.). Подобным же образом центральный персонаж «Запертой комнаты» изобретает биографию своего друга (которую, однако, так и не решается изложить в книге). В этом смысле документ — «Уэйкфилд» Н. Готорна: скупые факты, «статья в дюжину страничек», а не «целый фолиант».

Читая «Нью-Йоркскую трилогию», мы начинаем доверять мнению персонажа, что история не в словах.

В книге «Изобретение одиночества» Пол Остер выделяет близкое ему по духу творческое credo Мориса Бланшо: следует отдавать отчет в том, что я не говорю ничего необычного или неожиданного. Необычное начинается в тот момент, когда я прекращаю существование. Но об этом я уже не способен говорить. Но, тем не менее, мне остается именно это: «начинать прямо со смерти; проделать обратный путь к жизни, а затем, в конце концов, вернуться к смерти» [9, p. 63]. Вот что, в действительности, может удовлетворить суетному желанию сказать о человеке нечто.

Как можно начать со смерти? «Какая-то частица его умерла». Понимая, что дело соскальзывает в дурную бесконечность, детектив Блю сам испытывает целую вереницу превращений (как если бы кто-то другой изобретал о нем возможные истории), отмечая, что он прежний давно мертв. Для писателя из «Запертой комнаты» образ без вести пропавшего друга становится риторической фигурой смерти [10, p. 355]: друг, которого он старается разыскать, оказывается преследующим его призраком, и, в конце концов, призраком его собственного *я*. Это же становится очевидным и для детектива Блю. Можно, ведь, и просто прекратить это затянувшееся, изматывающее, судя по всему, бесперспективное дело, — просто выйти из комнаты, и выйти из игры. Но Блю чувствует, что теперь уже никогда не сможет вернуть себе утраченную свободу: в какие бы отдаленные уголки земли он ни направился, Блэк, всюду будет его преследовать; освободиться от призрака невозможно.

Автор, неотступно преследуемый своим персонажем, — не это ли признак подлинности его творения? Такой персонаж — не искусственное изобретение, не причуда фантазии, но тот *другой*, представляющий сущность своего создателя. Так, детектив Блю не удовлетворен сочинением многочисленных историй о своем объекте наблюдения, его интересует та единственная, в которой Блэк — подлинное действующее лицо. Он не может просто выйти из дела, теперь он должен узнать о персонаже своих бесконечных отчетов правду. Правда же заключается в том, что Блю был нанят писателем по имени Блэк (назвавшимся Уайтом) для наблюдений за собой. Блэк пишет книгу, которую, по его утверждению, Блю знает в душе, видимо, она — зеркальное отражение того одиночества, призрачного существования, которое испытывает его vis-à-vis. «Работа писателя уединенна, — объясняет Блэк сущность своего дела сидящему у его парадного входа бродяге (нет нужды говорить, что это — переодетый Блю), — она забирает всю твою жизнь. В некотором

смысле, писатель вообще не живет своей жизнью. И даже когда он здесь, в действительности его здесь нет». «Своего рода призрак», — заключает Блю [10, p. 209][5].

Но зачем необходимо удваивать это *сущностное одиночество*? Почему Блэк не может довольствоваться своим творением, и ему нужно еще произведение о себе, пишущееся неделя за неделей, год за годом самим Блю? Или зачем, например, некий писатель Фэншоу исчезает, завещав права на свое авторское наследие другу детства, тоже писателю? Биографическая книга, за которую тот берется, фактически также инспирирована Фэншоу. Более того, в процессе работы он начинает чувствовать себя частью какого-то грандиозного произведения, автором которого является другой.

Один автор нанимает другого рассказать историю, которую они оба знают в душе

В «Стеклянном городе» Пол Остер рассказывает Дэниэлу Куинну, что в настоящее время пишет эссе о «Дон Кихоте». Его интересует вопрос авторства внутри книги, на уровне романа в романе, и, следовательно, персонаж, который был бы способен эту книгу написать.

Персонажа Остера явно не удовлетворяет утверждение Сервантеса, что автор жизнеописания Дон Кихота — Сид Ахмет Бен-Инхали. Сервантес уверяет читателей, что он случайно нашел эту рукопись на рынке в Толедо, нанял переводчика, а сам является только редактором перевода.

Пол Остер выдвигает гипотезу, что Сид Ахмет Бен-Инхали «сочетает в себе черты четырех разных людей»: Санчо Пансы — свидетеля, который, однако, не умеет ни читать, ни писать, но мог продиктовать историю друзьям Дон Кихота — цирюльнику и священнику. Рукопись была переведена на араб-

5 Таково состояние сущностного одиночества любого, кто становится причастным творению. Вот что писал об этом М. Бланшо («Пространство литературы», 1955): «Одиночество творения в качестве первой отличительной черты имеет ту невзыскательность, которая никогда не позволяет читать его ни как завершенное, ни как незавершенное. Оно ничего не доказывает, так же как и ни к чему не применяется. Оно не подтверждается, ибо истина может его уловить, молва — высветить, но существование первой его не касается, а свидетельство не делает его ни несомненным, ни действительным и даже не проявляет его. Творение уединенно — но это не значит, что оно остается непередаваемым, что у него нет читателя. Ведь читающий его сам подтверждает одиночество сочинения, подобно тому, как пишущий его сам рискует остаться одиноким» [3, с. 12–13].

ский бакалавром из Саламанки Самсоном Карраско, а Сервантес нанимает переводчика для обратного переложения текста на испанский. Что касается друзей Дон Кихота, то они задумывают весь этот труд с единственной благородной целью: «излечить Дон Кихота от безумия», так как, прочитав роман, идальго должен был понять, «насколько он неправильно живет» [8, с. 185].

«Но и это еще не все, — считает Остер, — Дон Кихот, а мой взгляд, в действительности никаким сумасшедшим не был. Он только притворялся. По существу, он сам все придумал. <...> На протяжении всей книги его заботит, как воспримут его подвиги потомки, насколько точно эти подвиги будут описаны в исторических трудах будущих поколений. Что из этого следует? Что он заранее знает — летописец существует. И летописец этот — не кто иной, как Санчо Панса, преданный оруженосец, *которого Дон Кихот специально избрал для этой цели*.

Сходным образом им были выбраны еще трое — каждому из них также отводилась заранее подготовленная роль. <...> Мало того, Рыцарю Печального Образа принадлежит не только выбор авторов, но, возможно, и обратный перевод арабской рукописи на испанский язык. Почему бы и нет? Ведь человеку, столь искушенному в искусстве переодевания, ничего не стоило намазать лицо ваксой и облачиться в одежды мавра. У меня перед глазами сцена, которая могла бы происходить на рыночной площади в Толедо. *Сервантес нанимает Дон Кихота, чтобы разгадать историю самого Дон Кихота*» (курсив мой. — *Н.С.*) [8, с. 185–186].

Таким образом, Дон Кихот сам является автором, писателем («В каком-то смысле Дон Кихота можно считать двойником Сервантеса <...>»; «Человек, читающий запоем, — чем не портрет писателя ...» [8, с. 185]). Но его произведение — нечто более грандиозное, чем просто роман, — он сотворил целый мир, встроив в вымысел куски реальности. Другие думают излечить его от безумия книгой, описывающей его деяния, но у него свой эксперимент... И его верные друзья оказались частью вымысла, почти так же, как и персонажи «Запертой комнаты» оказались внутри истории, сочиненной коварным невидимкой Фэншоу[6].

6 Кстати сказать, не только двойника писателя, персонажа «Запертой комнаты». Имя Fanshawe заимствовано автором «Нью-Йоркской трилогии» из одноименного романа Натаниэля Готорна, где данный персонаж — в роли своего рода alter ego главного героя и, отчасти, самого Готорна, учитывая автобиографические мотивы его книги.

«Никто не желает быть частью вымысла (fiction), — заявляет писатель, персонаж финальной части «Нью-Йоркской трилогии», — и особенно, если этот вымысел реален» [10, p. 265]. Но независимо от желания, персонажи, даже если они и являются писателями, — обязательная часть вымышленного мира.

Вымышленный очерк писателя-персонажа Пола Остера о вымышленной Сервантесом истории, касающейся авторства «Дон Кихота», становится центральным образом трилогии: один автор нанимает другого, чтобы тот рассказал историю, которую они оба знают в душе, но не могут постичь без присутствия другого. И без другого не может быть документа, особенно такого, который говорит о настоящем времени, потому что мне настоящее никогда не доступно, оно ускользает ввиду моей постоянной заботы о будущем и трепетного отношения к прошлому. Настоящее — это всегда то, что теряется в дебрях Времени, исторического или личного. А другой может увидеть мое настоящее за меня, и запечатлеть такие детали, которые видны только с разделяющей нас с ним дистанции. И это повествование «о том, что было», а не «о том, что могло бы быть»[7]. Наблюдатель, разумеется, мысленно пробегает целую вереницу возможностей, кем мог бы быть объект его наблюдения, пытается представить то, *что могло бы быть*, но не решается остановиться ни на одной возможности, потому что чувствует истину только в *виденном как виденном и в слышанном как слышанном*. И единичность такого события никак не отменяет известной общности сосуществования в нем двух родственных видений, двух сходных взглядов среди разнообразия мира. Повествование документирует событие встречи. А вымысел, призванный как-то заполнить лакуны в объяснении события (как если бы недостаточно было только виденного и слышанного) является здесь чем-то второстепенным, служебным, идущим на уступки капризного воображения, не довольствующегося экзистенциальной наготой факта. И в этом смысле «то, что могло бы быть» есть единичный факт по отношению к всеобщности события встречи. Более того, это только *могло бы быть* (но этого нет). Наличное в наблюдаемой и описываемой ситуации только *виденное* и *слышанное*, документально зафиксированное. И ни один из известных типов вымышленной истории не подходит к тому, что рассказывается. Это справедливо и для

7 «Историк и поэт различаются <...> тем, что один говорит о том, что было, а другой о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном» [1, с. 655].

«Нью-Йоркской трилогии» и для загадочной новеллы Н. Готорна. Персонаж, чье существование не имеет никакого объяснения, чей отшельнический образ жизни не мотивирован ни одним из возможных сюжетных поворотов, причастен одновременно любой из вымышленных ситуаций и никакой конкретно. Причастен, потому что он — писатель, и в его воображении рождаются все истории, кроме истории его собственной жизни. Его существование призрачно, и книга, описывающая это, была бы книгой-призраком.

Другой — ориентир в бескрайней пустыне вымышленных миров, по которой блуждает Дон Кихот Пола Остера, и которую он не может миновать, потому что из бесконечного пространства нет выхода. Всякий, кто попадает в эту дурную бесконечность, нуждается в реальности другого как в надежде.

Писатель Блэк нанимает Блю именно для этой цели. Но и Блю, постепенно погружаясь в историю, не может самостоятельно выйти, значит ему поможет только Блэк. «Как же иначе выйти из комнаты, которая и есть книга, что будет писаться до тех пор, пока он находится в комнате?» — думает Блю о себе и одновременно о своем vis-à-vis [10, p. 202]. Все возможные сюжеты уже воссозданы в таком повествовании. Одного в них не хватает — подлинности существования, которая, тем не менее, скрупулезно воссоздается специально нанятым для этой цели наблюдателем, составляющим человеческий документ там, где могла быть лишь еще одна сюжетная интрига. Но с позиции сознания, видящего всюду работу воображения и любой текст (даже документ) частью большого все охватывающего Текста, отчуждающего любое произведение от ее создателя, такая деятельность сродни мистификации: подлинный автор подписывается неподлинным именем (чтобы сохранить подлинность истории?).

Писатели Дон Кихот и Сервантес (по версии писателя-персонажа Пола Остера), Блэк, Фэншоу вынуждены прибегать к мистификации, чтобы заставить других помочь им найти выход. Другие, вовлеченные в эту писательскую авантюру путешествия по вымышленным мирам, поначалу считают истории, которые выходят из-под их пера, результатом собственного свободного творческого акта (авторы, работающие на Дон Кихота в эссе Пола Остера; Блю, годами пишущий о Блэке). Лишь писатель из «Запертой комнаты», в конце концов, отказывается от создания биографии Фэншоу, понимая, что это будет обманом, вымыслом и подделкой (“a work of fiction”; “fraud”) [10, p. 291, 295]. Более того, он чувствует реальную опасность этого дела: писать такую книгу, все равно, что рыть могилу, и притом, возможно, для себя [10, p. 295].

Фэншоу был ему почти братом; все отмечали их поразительное внешнее сходство. И вот Фэншоу исчезает и хочет, чтобы его считали мертвым. *Какая-то частица его умерла.* Мало того, что Фэншоу преследует своего друга как призрак, сам факт написания биографии означал бы окончательное признание его смерти, а значит, и смерти самого автора (поскольку это должна была быть книга об их неразрывной дружбе: я — это он, а он — это я).

Нет необходимости говорить, что писателя из «Запертой комнаты» подозревают в литературной мистификации: будто бы это он сам является автором всех нашумевших произведений Фэншоу, а вовсе не исполнителем его последней воли, — никакого Фэншоу не было вообще.

То же самое думает детектив Блю, понимая, что сколько бы он ни наблюдал за Блэком, какие бы новые факты ни пытался присовокупить к известному (человек сидит в уединении и пишет книгу), все это будет означать только умножение на нуль: «*невозможно, чтобы такой человек, как Блэк, существовал*» (курсив мой. — *Н.С.*) [10, p. 203].

С другой стороны, писатель из «Запертой комнаты» и детектив Блю более склонны считать мистификаторами своих vis-à-vis, ведущих призрачное существование, и вовлекающих других в бесконечные пространства вымышленных миров.

Бесконечность, в которую они попадают, похожа на ту, что описана Х.Л. Борхесом в рассказе «Алеф»: безграничный, полный, все в себя вмещающий мир, как книга, в которой каждый является автором и персонажем, книга, которую каждый пишет и в которой о каждом написано. Это и есть ужас безысходной дурной бесконечности пространства литературы, как оно может представляться человеку в XX столетии.

Книга о Дон Кихоте становится самостоятельным образом бесконечного приключения в вымышленных мирах, которые создаются энергией взаимных превращений авторов в персонажей и наоборот. Но как выйти из бесконечности, если единственная надежда на спасение — другой — также, попадая в нее, принужден к обману? Своего рода тотальное проклятие вымышленного мира.

«Ложь — это грех, — говорит похожий на старого безумного бродягу персонаж «Стеклянного города», — солжешь — пожалеешь, что на свет родился. А не родиться на свет — значит, быть проклятым. Быть обреченным жить вне времени. А когда живешь вне времени, ночь не сменяется днем. Тогда даже смерть обходит тебя стороной» [8, с. 178].

Всю жизнь чувствующий это проклятие Фэншоу пытается избавиться от пагубной привычки сочинять. В конце концов, это ему как будто бы удается. Свой опыт и результаты этого эксперимента он документирует в *Красной тетради,* предназначенной другу детства. Человек словно раздвоился, и та его часть, которая писала книги, делегировала свои авторские права другому, а та, что осталась, — вела призрачное существование в самой себе и для себя. Эта часть человека оставила книгу-призрак — *Красную тетрадь.*

В этой связи вспоминается другой рассказ Х.Л. Борхеса — «Пьер Менар, автор "Дон Кихота"», в котором рассматривается *зримое* и *незримое, подспудное,* творческое наследие автора. К последнему относится незавершенное произведение «Дон Кихот». Пьер Менар задается целью сочинить именно «Дон Кихота» в точности как он есть, но прийти к нему через свой опыт писателя XX в. Нужно было, следовательно, пройти весь «сад расходящихся тропок», рассмотреть всю совокупность возможностей, и, исключая нерелевантное такой книге, как «Дон Кихот», пройти только теми путями, которые ведут непосредственно к искомому результату. «Чтобы довести его до конца, мне надо было бы только быть бессмертным» [4, с. 291], — признается Пьер Менар, понимая, что его труд не может быть завершен. Эта нечеловеческая задача, возможно, сводится к тому, чтобы дважды войти в одну и ту же реку. Тем не менее, Пьеру Менару удается воссоздать два с небольшим фрагмента «Дон Кихота».

Несомненно, такая редупликация, *незримо* включая «исторический, духовный и эстетический опыт человека XX века, который пытается "вместить все идеи" и которому <...> предшествуют многие поколения читателей "Дон Кихота", бесконечно обогащает роман...» [2, с. 272] как документ, на основе которого он мог бы быть создан, но только сам этот документ был составлен позже написанного на его основе романа. С другой стороны, сам процесс редупликации как поиска единственной, уже бывшей возможности, уничтожает ее саму именно как *единственно бывшую*, т. е. уничтожает, стирает, отменяет оригинал как созданный именно этим автором (однако, это касается только подлинности, аутентичности, истории, а не ее правдоподобия, и «философичности»).

Таким же образом, невидимая, призрачная *Красная тетрадь* Фэншоу пишется, чтобы перечеркнуть, стереть все предыдущее творчество, закрыть все возможности *единственно бывшего*. Вот какое впечатление оставляет

она у читающего ее друга детства Фэншоу: «Все слова были мне знакомы, и однако, казалось, они как-то странно подобраны, как если бы их конечной целью было отменить друг друга. Иначе этого и не выразишь. Каждое предложение стирает предыдущее, каждый раздел исключает возможность следующего» [10, p. 370]. Кажется, что Фэншоу удалось даже больше, чем скромному подвижнику Пьеру Менару. Судя по всему, его *Красная тетрадь* обосновала любую возможность словесного творчества как невозможность, с непреложностью исключила все будущие сочинения, оттеснив их в прошлое еще до момента зарождения. В конце концов, этот документ, отчет об индивидуальном существовании, единственно бывшем, превращает бывшее в небывшее; нагота единичного факта становится наготой отсутствующего.

Эта история и есть документ о существовании, которое всегда имеет место, но в то же время никогда больше не повторится, как нельзя дважды войти в одну и ту же реку

Такой опыт мог быть весьма удачен, если всерьез противопоставлять реальности воображаемый мир, причем последний должен походить на *Алеф* Борхеса: абсолютный перевод реальности, несмотря на ее бесконечность, на язык воображаемого, даже более совершенный, чем сама реальность, так как то, что в ней еще ожидает своего времени, в воображаемом мире уже существует. Тогда возникновение во второй раз одного и того же шедевра, равно как и абсолютная исчерпанность всех возможностей творчества — только вопрос времени (при условии его бесконечности). Парадокс заключается в том, что совершенный перевод или редупликация делают ненужным оригинал, т. е. саму реальность. Значит, и у автора, нет шансов реального существования (либо такого рода противопоставление с самого начала является мнимым). Так, сначала оказавшись другим в воображаемой истории о себе, а затем вернувшись, я не могу быть абсолютно уверен, где заканчивается мое личное *я* и начинается стихия безличного, попадая в которую я уже думаю о себе в третьем лице.

«Я скоро вернусь», — повторяет Уэйкфилд более двадцати лет. «Мертвецы имеют примерно такую же возможность вновь посетить свой родной дом, как сам себя из него изгнавший Уэйкфилд» [6, с. 75], — таков комментарий повествователя, притом вовсе не метафорический[8]. Не мо-

гут вернуться и персонажи-писатели Пола Остера: Дэниэл Куинн, Дон Кихот, Блэк, Фэншоу, — все они, будучи авторами, ведут призрачное существование, а, став персонажами документального повествования о своей жизни, и вовсе бесследно исчезают в мире бесконечных возможностей вымысла. Автор не может вернуться из бесконечного путешествия по воображаемым мирам, его жизнь не принадлежит ни обыденной действительности, ни художественной реальности. (Именно об этом состоянии, отталкиваясь от мысли М. Хайдеггера, писал М. Бланшо как о «сущностном одиночестве», в противоположность «одиночеству в мире»[9]). Если автор поставит сознательную цель вписать свой образ в создаваемую картину, это будет образ-призрак. Если попытается написать о своем существовании книгу, выйдет книга-призрак, отменяющая и исключающая любую возможность выражения[10]. Создава-

8 Тема смерти автора (не только в смысле Р. Барта) и мистификации возникает здесь не со стороны всеобъемлющего и всепоглощающего текста, а опять-таки с позиции выяснения возможности существования автора как реального человека со своей жизнью. Если персонаж совершает что-то невозможное с точки зрения здравого смысла, то и автору следует утратить рассудок, чтобы рассказать эту историю; иначе она будет непередаваема. Видимо, какая-то частица автора умирает во время перевоплощения в персонажа, и автор сам начинает принадлежать истории.

Персонажи всех трех повестей Пола Остера переселяются в другой мир. С этой точки зрения вся «Нью-Йоркская трилогия» — пересказ на разные лады истории Уэйкфилда. О возвращении персонажей Пола Остера мы узнаем еще меньше, чем даже из лаконичного финала новеллы Н. Готорна.

Переселение и возвращение — преодоление, как будто бы незыблемых, границ личности, вне которых различия между подлинным и подставным автором, персонажем, выдающим себя за автора, не существует. Мистификация невозможна, если я принадлежу истории (ведь мистификация — это когда я рассказываю историю и приписываю ее кому-то другому). Не имеет смысла приписывать ее другому, потому что я и так уже другой в этой принадлежности к ней.

9 Как «способности быть свободным от бытия, <...> абсолютом “я есмь”, который стремится самоутвердиться без других» (образ «гордыни одинокого мастера») — одиночества в мире, с одной стороны, и «бытия как глубины сокрытия, в коем бытие создает себе нехватку», (образ «привидения») — сущностного одиночества, с другой. «И привидение говорит как раз о том, что когда все исчезло, что-то еще есть: когда всего не хватает, нехватка вызывает появление сущности бытия, что означает: все-таки быть там, где нехватка, быть в качестве сокрытого...» [3, с. 256, 257]. Подлинное творчество, по М. Бланшо, исходит из нехватки, а не свободы, отъединенности от бытия. Творец существует в недрах сокрытия, нехватки (ср.: образ Ионы в чреве кита — один из сквозных в автобиографической книге П. Остера «Изобретение одиночества»).

10 Речь не идет, конечно, об автобиографии как таковой, ведь авторская автобиография — это еще один роман. «Документальной прозой» он может быть назван лишь с практической условностью, указывающей читателю, что в таком произведении автор открыто, в связи с определенной для этого жанра конвенцией правдоподобия, «сочиняет о себе».

емый так документ лишит литературу права голоса[11]. Не удивительно, что образ, который неотступно возникает в подобной ситуации, — это образ отошедшего в иной мир. Правда, большой ясности, однозначности такой образ не добавляет. Он лишь указывает, что здесь литература вступает в сферу, где читатель легко может потеряться, опираясь на ориентиры *вымышленного / невымышленного*, если захочет разделить литературу и документ.

Литература есть документ по преимуществу только в качестве обломка реальности, от которого она ежедневно, ежечасно откалывается. Как вещь, такой обломок не пригоден к использованию. Это оказывается в фокусе внимания М. Бланшо, когда он разворачивает сложную метафору, говоря о сходстве образа и трупа: невыразимость и невыраженность подобны смерти, которая есть абсолютное подобие самой себе, и в то же время, недоступность, «безличное, отдаленное и неприступное бытие» [3, с. 262]. «Труп есть свой собственный образ <...> — это отражение, он овладевает отраженной жизнью, втягивая ее, субстанциально отождествляясь с ней, когда он переносит ее от ее ценностей обыденности и истины к чему-то невероятному — необычному и нейтральному. И если труп так похож, то в определенный момент он становится сходством по преимуществу, совершенным сходством, и ничем, кроме этого. Да, он похож, и вправду похож, похож поразительно и чудесно. Но на что? Ни на что» [3, с. 262]. Именно здесь, в этом отсутствии иного подобия завершается и стих, и любая метафора, и в молчаливом забвении открывается экзистенциональная нагота факта, о которой может говорить язык, действующий по закону самоподобия (поэтический язык, по М. Бланшо). «Вот почему всякий человек, по правде говоря, пока не имеет подобия. Любой человек — в редкие мгновения, когда он имеет сходство с самим собой, кажется нам лишь более отдаленным, близким к какой-то опасной тусклой области, *заблудившимся* в *себе* и, подобно его вернувшемуся с того света призраку, уже не имеющим другой жизни, кроме жизни возвращения» [3, с. 262–263]. Возвращение (*привидения, призрака* из области нехватки бытия) это и есть творчество, если не из ничего, то из вполне разрушенной материи, но не как восстановление в прежних правах, а как преображение, начиная с обретения

11 Подобное было охарактеризовано С. Малларме в истории французской литературы: «Исполняя таинственный долг свой, Гюго всю прозу, философию, красноречие, историю свел к стиху и, сам воплощение стиха, тем лишил почти вовсе права слова всех, кто мыслит, рассуждает либо ведет рассказ. Он — надгробным памятником в этой пустыне, а вокруг простирается далеко тишина...» [7, с. 323] (Перевод И. Стаф).

новых имен. «По аналогии можно еще вспомнить, что поврежденный инструмент становится своим собственным *образом* (а иногда — эстетическим объектом: “эти вышедшие из моды, разбитые, непригодные, почти что непонятные, извращенные предметы”, которые любил Андре Бретон). В этом случае инструмент, уже не исчезая в своем употреблении, *является*» [3, с. 263]. Именно это *явление* исследует один из персонажей «Стеклянного города» — Питер Стилмен старший. Посредством сложной археологии и непрестанного документирования реальности он ищет «язык, который наконец скажет то, что нам необходимо сказать» [8, с. 173]. Слова «уже давно не соответствуют своему назначению», как например, сломанный зонтик, который не выполняет свою функцию — защиту от дождя: «Имеет ли смысл в данном случае продолжать называть эту вещь зонтом? Большинство людей считают, что да. В крайнем случае скажут, что зонт сломан. Так вот, по-моему, это серьезная ошибка <...>. Ведь, перестав выполнять свою функцию, зонтик перестал быть зонтиком. *Он может напоминать зонтик, он мог когда-то быть зонтиком, но сейчас он превратился во что-то другое.* Тем не менее слово осталось прежним. <...> До тех пор пока мы не изменим свое представление о словах, которыми пользуемся, мы будем продолжать бродить в потемках (we will continue to be lost)» [8, с. 174]. Питер Стилмен сам одержим блужданием среди «поломанных вещей» и «поломанных мыслей», он собирает все эти предметы, «надтреснутые и разбитые вдребезги, продавленные и расплющенные, растертые в пыль и полусгнившие» [8, с. 174] и придумывает им новые, соответствующие их положению, имена.

Однако именование — это уже другая задача, к которой ни один из персонажей (и авторов) остеровской трилогии даже не приблизился. Максимум возможного человеческих усилий дает противоположный результат: Фэншоу стер все имена, дописывая книгу-призрак. Блю убивает своего vis-à-vis. Дон Кихот, по мнению писателя-персонажа Пола Остера, ввел всех в заблуждение, заставив друзей составлять документ о своей жизни в виде рыцарского романа. Обилие повторяющихся, заимствованных из истории литературы, а также совершенно условных имен указывает на то, что важная роль «поврежденного инструмента» — свидетельство. *Писатель — персонаж без биографии, поэтому единственным документом о его жизни будут его сочинения. Эти сочинения подобны обломкам реальности, поврежденным, испорченным вещам, которые когда-то были в употреблении, а теперь лишь, в лучшем*

случае, «документально» (и в то же время, несколько извращенно, ввиду своей поврежденности) свидетельствуют о прошлом своем бытии, наподобие того, как рыцарские романы свидетельствуют об эпохе рыцарей, описывая жизнь бедного идальго, заставшего только отражение былых времен.

Разумеется, «сущностное одиночество» творца здесь только образ экзистенциальной наготы одиночества, затерявшегося в мире, где все поименовано настолько, что даже воображению предстает ограниченное (пусть даже и числом дурной бесконечности) количество вариантов развития человеческой судьбы, словно сама «смерть автора» раскладывает неисчислимые пасьянсы.

Литературное произведение, так создаваемое, есть не только обломок, выщерблина, скол, характерная черта, реальности, но также и отверстие, канал, пещера и убежище, приемлющие каждого, кто ищет удостоверения в своем существовании. Можно сказать, в самом общем выражении, *отпечаток* присутствия, материальное свидетельство подлинности происходящего, подтверждение того, что все описываемое — не выдумка и не сон. Именно в этом качестве литература есть документ о жизни и бесконечном поиске объяснений существования каждого в отдельности как всегда *другого*, не равного самому себе, и никогда как типа и закономерности. Этот бесконечный поиск заставляет рассказывать много раз и на множество ладов одни и те же истории, писать одни и те же книги, основанные, однако, на разных документальных свидетельствах, разных историях души. Обращение к документальности по-особому формирует произведение как правдивый рассказ о *виденном как виденном и слышанном как слышанном* в страсти, тоске и одиночестве среди многообразия мира. В нем выражена истинность истории, которую и рассказчик и слушатель знают в душе; но оба нуждаются в ее постоянно возобновляющемся рассказе и пересказе, поддерживающем их существование. В каждый новый рассказ повествователь помещает виденное и слышанное только им. Документ, создаваемый в таком произведении, и есть история души, блуждающей в поисках гармонии в многообразии мира и соответствующего этому слова. Разумеется, эта история души неизменна и узнаваема, индивидуален в ней только *человеческий документ*, в каждом конкретном случае возобновляющий и по-новому создающий произведение, будь то «Дон Кихот» Сервантеса или Пьера Менара, «Дважды рассказанные истории» Готорна или многократно пересказываемая история об авторе и его двойнике в «Нью-Йоркской трилогии» Пола Остера. Эта последняя история знаменательна тем, что процесс

создания документа вынесен в самый ее центр, являясь одновременно одной из ключевых тем. И притом основывается она на *человеческом документе*, только представшем в своем предельно обнаженном экзистенциальном выражении: один человек просит другого рассказать ему о его же существовании, основываясь на том, что можно увидеть и услышать.

Список литературы

1 *Аристотель.* Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. 830 с.
2 *Багно В.Е.* Дорогами «Дон Кихота». Судьба романа Сервантеса. М.: Книга, 1988. 500 с.
3 *Бланшо М.* Пространство литературы. М.: Логос, 2002. 288 с.
4 *Борхес Х.Л.* Соч.: в 3 т. Рига: Полярис, 1994. Т. 1. 559 с.
5 Де Гонкур Эдмон и Жюль. Жермини Ласерте. Актриса Фостэн. Отрывки из «Дневника». М.: Правда, 1990. 592 с.
6 *Готорн Н.* Избранные произведения: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1982. Т. 2. С. 69–78.
7 *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. 568 с.
8 *Остер Пол.* Стеклянный город / пер. с англ. А.Я. Ливерганта // Иностранная литература. 1997. № 6. С. 135–202.
9 *Auster Paul.* The Invention of Solitude. N.Y., Penguin Books, 1988. 372 p.
10 *Auster Paul.* The New York Trilogy (City of Glass. Ghosts. The Locked Room). L., Penguin Books, 1990. 174 p.

References

1 Aristotle. *Sochineniia: v 4 t.* [Works in 4 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1984, vol. 4. 830 p.
2 Bagno V.E. *Dorogami "Don Kikhota." Sud'ba romana Servantesa* [Along the roads of Don Quixote. The fate of the novel of Cervantes]. Moscow, Kniga Publ., 1988. 500 p. (In Russ.)
3 Blanchot M. *Prostranstvo literatury* [The Space of literature]. Moscow, Logos Publ., 2002. 288 p.
4 Borges J.L. *Sochineniia: v 3 t.* [Works in 3 vols.]. Riga, Poliaris Publ., 1994. vol. 1. 559 p.
5 De Goncourt Edmond, De Goncourt Jules. *Zhermini Laserte. Aktrisa Fosten. Otryvki iz «Dnevnika»* [Germinie Lacerteux. La Faustin. Fragments from the "Diary"]. Moscow, Pravda Publ., 1990. 592 p.
6 Hawthorne N. *Izbrannye proizvedeniia: v 2 t.* [Works: in 2 vols.]. Leningrad, Khud. lit. Publ., 1982, pp. 69–78.
7 Mallarmé S. *Sochineniia v stikhakh i proze* [Works]. Moscow, Raduga Publ., 1995. 568 p.
8 Auster Paul. Stekliannyi gorod [City of Glass], Perev. A.Ia. Liverganta [Trans. A.Y. Livergandt]. *Inostrannaia literatura*, 1997, no 6, pp. 135–202. (In Russ.)
9 Auster Paul. *The Invention of Solitude*. New York, Penguin Books, 1988. 372 p. (In English)
10 Auster Paul. *The New York Trilogy (City of Glass. Ghosts. The Locked Room)*. London, Penguin Books, 1990. 174 p. (In English)

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ: ИССЛЕДОВАНИЕ В МЕДИЙНОЙ АРХЕОЛОГИИ

Университет «Гренобль-Альпы»,
Французский Университетский Институт,
Франция

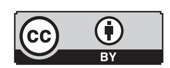
Дата поступления статьи: 15 октября 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-44-61

Аннотация: Медийная археология — это недавно возникшая методология, которая рассматривает средства коммуникации как коммуникативные формы, обусловленные научными инновациями, культурными и социальными ценностями и воображаемыми представлениями. Она также проблематизирует эволюцию и разрывы в развитии медийной культуры начиная от современности, а возможно и в более ранних культурах. В статье предпринята попытка показать, как данная методология позволяет выработать новый подход к теории создания/рецепции текста в истории литературы, а также инновационный способ определения средневековой «медиальности», в ее возможной соотнесенности с более поздними практиками. Французская аллегорическая драма представляет собой случай археологии ви́дения XV и XVI вв. В статье сперва анализируется, как пьесы моралите стремились повлиять на общественное мнение, соединяя оптическое знание и техники с моральным и религиозным образованием. Расширяя визуальные возможности театральных представлений, средневековая аллегорическая драма тем самым подчеркивала, что средство коммуникации и было самим сообщением. Наконец, в статье также исследуются отклики средневековой публики на пьесы с целью показать, как эти пьесы работали и насколько они были влиятельными в действительности.

Ключевые слова: история культуры, перформативные исследования, медийная археология, Средние века и Возрождение.

Информация об авторе: Эстель Дуде, профессор французского языка и французской литературы Средних Веков, Университет «Гренобль-Альпы», Французский Университетский Институт, 38400 Saint-Martin d'Hères, France.

E-mail: estelle.doudet@univ-grenoble-alpes.fr



MEDIEVAL THEATER AS MEDIUM: A SURVEY IN MEDIA ARCHAEOLOGY

© 2017. E. Doudet
Université Grenoble Alpes,
Institut universitaire de France
Received: October 15, 2017
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: Media Archaeology is an emerging methodology that analyses media as modes of communication shaped by scientific innovations, cultural and social values, and imaginary representations. It also questions evolutions and ruptures in Media Cultures from Modernity and possibly before. This paper aims to demonstrate that this method offers a new approach to Production/Reception Theories in History of Literature, and an innovative way to define Medieval 'Mediality', with possible connections to our most recent practices. French allegorical drama offers a case study for an Archaeology of Seeing in the 15th–16th centuries. The article first analyses how morality plays sought to influence the public's opinion in connecting optical science and technics with moral and religious education. Enhancing the visual possibilities of theatrical performances, Medieval allegorical drama emphathized that the medium was the message. It then investigates the public's various responses to the plays to grasp how they operated and how efficient they really were.

Keywords: History of Culture; Performance Studies; Media Archaeology; Middle Ages and Early Modern Times.

Information about the author: Estelle Doudet, Full Professor of French Language and Literature of the Middle Ages, Université Grenoble Alpes, 38400 Saint-Martin d'Hères, France.

E-mail: estelle.doudet@univ-grenoble-alpes.fr

For several decades, literature as a mode of communication has been studied via various frames of analysis. The sociology of cultural productions promoted by Bakhtin [4] and Bourdieu [7], and Reception theory initiated by Jauss [17] and Iser [16], have been deeply influential in literary studies, most markedly during the 'linguistic turn' of the Social and Human Sciences of the 1960s–1980s. The beginning of the 21st century saw a paradigm shift with the new development, under Michel Foucault's influence [13], of archaeological approaches to contemporary cultures. Media Archaeology is one of the most stimulating of these emerging methodologies. However, it is still little known and practiced by Medievalists[1]. A number of reasons can explain this relative lack of interest. On one hand, until now, Media Archaeologists, even if they often refer to famous historians of Medieval culture[2], have most commonly analyzed Western modes of communication beginning in the 17th and 18th centuries[3]. They have rarely explored the 15th and 16th centuries, not to mention earlier time periods, although these periods offer a wide range of media theorizations, communicative practices and technical innovations[4]. On the other hand, Medievalists, especially those studying literary productions, are used to frames of analysis such as Reception/production theories. Since some of these theories have been elaborated by Medievalists and are well-adapted to the peculiarities of Medie-

1 A collective volume dedicated to the *Cultural History of Media in Middle Ages* is being drafted under C. Symes' supervision (Bloomsbury Press). We are grateful to L. Weigert and P. Usher for their comments on the present inquiry.

2 Erkki Huhtamo and Jussi Parikka quote Ernst Robert Curtius, author of the survey *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) in [25, p. 12].

3 See, for example, E. Huhtamo [15].

4 See P. Usher [31]. Also see: www.thehumanistanthropocene.net.

val Culture[5], experts in that field are not particularly anxious to seek and find new perspectives.

I aim to demonstrate in this paper that Media Archaeology can shed a new light on the specificities of Medieval ways of communication, and contribute to rethinking Reception/Production theories. Moreover, as a specialist of Medieval and Early Modern Performing Arts, I would like to argue that Medieval culture can provide, so to speak, new ground for archaeologists to excavate, and provide the basis to discover and better understand continuities and gaps existing between past and recent Media.

What is Media Archaeology?

Media History begins its survey in the late 19th century and usually defines 'Mediality' in terms of the emergence of various technicological tools that are able to address a wide, even a worldwide audience. The telegraph, the telephone, the cinema, the radio, the television, the computer, the internet are all both media and mass media. Even if this definition rightly underlines the specificities of contemporary mediality, one may consider that it also restricts the scope of the analysis.

Media Archaeology, first theorized in Germany by Friedrich Kittler [19] and Siegfried Zielinski [34], follows Marshall McLuhan's invitation to analyse Media in much broader terms [24]. This articulation of the field increases the topics of research both thematically and chronologically.

Media Archaeology assumes that 'Mediality' is not limited to concrete apparatuses of one format or another — for example, in the 15th century, manuscript and printed books, glasses and optical medium, etc. — but includes the social practices connected to these objects. Media are influenced by imaginary representations, scientific theories, moral values, sometimes specific to certain milieux, more often commonplaces for large groups who share the same ideal of an efficient communication. These ideas, images, and fantasies are present and active in the media as they operate; they shapes them as actively as they are shaped by them. Even if those who program the communication and those who receive it are not strongly connected, the medium itself could provide information about the effect it is meant to produce — and, hopefully, did produce — on the public.

5 H. R. Jauss first developed his Theory of Literary Genres in reference to Medieval Literature. See H. R. Jauss [17, p. 107–38].

To briefly summarize, one could say that Media Archaeology's method promotes surveys studying works of art as well as technical devices, objects as well as discourses, obsolete materials as well as new technologies. Its project is to developp a new historical approach to media cultures, seeing them 'as sedimented and layered'[6]. Considering Media as machines able to "fold time and materiality," [30, p. 3] archaeologists aim to question their evolution from Modernity, and, as we will argue, possibly before.

Towards An Archaeology of Seeing : the case of Medieval Allegorical Drama

In a major book published in 2002, Siegfried Zielinski encouraged Media Archaeologists to give particular attention to the multiple and complex history of hearing and seeing [34]. Philosophers have long sought to better understand the operations of both modes of perception; artists and technicians have aspired to increase human visual and auditive potentialities by technical means. The various experiments with optics and audition, once introduced by scholars and specialists, had a gradual impact on ways of thinking and practicing audio-visual communication in Western society. Over time — and Archaeology explores Media Time as a *Tiefenzeit*, a deep, 'sedimented and layered' time — different regimes of hearing and seeing have developped. Their evolutions often involved what Jay David Bolter et Richard Grusin called a 'Remediation': the constant revival of one media by another, the latter integrating the technical specifics, the social practices and the imaginary representations linked to the former [6].

Drawing on these assumptions within the context of Medieval and Early Modern visual culture, I will focus on allegorical theatre. This performing art, to which I have dedicated my research for several years, offers an interesting case study to evaluate how Media Archaeology can shed light on an ancient mode of communication. I will also argue that, in turn, surveys on Medieval 'Mediality' could help Media Archaeology to expand the scope of its research.

Allegorical drama, also called moral drama, was a performing art flourishing in several European regions between the end of the 14^{th} and the beginning of the 17^{th} century. Depending on the area in which they developed, the plays were known as

6 'Media Archaeology sees media culture as sedimented and layered. <...> It is a way to analyse the regimes of memory and creative practices in Media Cultures, both theoretical and artistic' [30, p. 3].

morality plays (England), *autos sacramentales* (Spain), *sacre rappresentazioni* (Italy), *sinnespelen* (Low Countries), or *moralités* (France).

More than a hundred texts written and, for many of them, performed between 1430 and 1560 are preserved in French[7]. Most of the *moralités* staged allegorical characters that usually embodied abstractions of good and evil. The pedagogical objective of the plays was to teach the audience how to behave in everyday life. Consequently, their organizers were required to be invested with a certain legitimacy, as men authorized to speak and perform in public. The moralizing goal of such plays also implied a topical rhetoric. On the stage, wellk-nown characters illustrated recurring ideas through commonplaces; the lack of originality was actually essential for successful communication. The keywords of allegorical drama were performativity and agency: thanks to their ability to incarnate ideas in living bodies, the moral plays aimed to impact the spectators' minds so deeply that the spectacle would shape their perceptions and opinions. Allegorical drama was clearly conceived and used as a Medium, one as efficient as possible.

However, this description raises at least two questions. How did the playwrights transmit the idea that allegorical drama was one of the most efficient way to communicate with the public and to influence its behaviour? Were allegorical plays performed during the 15th and 16th centuries really efficient as a medium? I will try to argue that an archaeological approach can shed some light on both issues. It seems that the playwrights and the actors picked, more or less wittingly, some imaginary representations of an 'ideal' communication and some technical innovations that increased the capacities of Human Seeing, both easily recognizable for the public. They included them in their plays, either as plot components, as specific characters, or as stage props.

One of the most striking characterics of allegorical drama was indeed the choice of ordinary men as the plays' main characters. As their names suggest, 'The Man', 'Everyman', 'Mankind' embody the organisers, the actors, and the public together. These characters' way of life is flawed by the errors Christian men and women can commit in everyday life. Indeed, Mankind's most common problem is a permanent attention deficit disorder. He is light-headed, unable to recognize the allegories of Virtues and of Vices surrounding him, although their representations on the allegorical stage are quite transparent, and to detect the path to Heaven. The

7 The French Morality plays are currently edited in the *Recueil général de moralités en français* [20]; for a general survey, see Doudet [12].

main issue of the *moralités* is clearly to demonstrate the imperfection of human vision, how incapacited the eyes are in front of the 'reality' — understood in the plays as a combination of Christian faith and moral conduct. The plays usually claim that the answer to this general problem is precisely to be found in allegorical drama itself, since it is able to teach men and women not only how to behave, but first and foremost how to watch and thereby improve themselves.

A second striking tendency in Medieval French allegorical drama follows from this objective. In order to focus the attention of the spectators on their blindness and to convince them that theater is the necessary medium to acquire a clearer vision, the fictional characters on stage are being provided with technical devices that improve their visual perception. These devices could be books, operating as instruments of revelation when carefully read, or optical tools such as mirrors and eyeglasses.

In *Well-Advised and Ill-Advised* [*Bien Advisé, Mal Advisé*], one of the most famous French morality plays of the 15th century, Faith reminds Well-Advised that a lucid way of seeing the world — in other words, a moral and allegorical way of deciphering it — is crucial for Mankind's life and for his redemption after-life. But however important optical apparatuses are for him, the Man is reluctant to accept them:

FAITH
Ha, Light is of great importance
For anyone who wants to walk safely.
When the vision starts to be blurry
One must put on his glasses quickly.

WELL-ADVISED
My lady, I see clearly,
I do not need glasses [1, p. 62–96][8].

The offering of spectacles, the presenting of mirrors, or the invitation to read books became progressively visual commonplaces in French Morality plays. When Guillaume des Autels, Joachim du Bellay's friend, composed a *Moral Dialogue*

8 Original quote: "Foy: A, bien fault avoir lumiere / Qui y veult aler seurement. / Quand la ve*ü*e prent a troubler, / On est tantost a sez lunettes. Bien Advisé: Madame, je voy assez cler, / Je n'ay que faire de lunettes" [5, pp. 64–65, vv. 438–443].

in 1550, he concluded it with a scene where Truth gives Time a book. Ignorance, whose wrongdoings have escaped the light-headed Time until then, expresses his concerns about the new visual and intellectual capacities the allegory of Mankind might acquire through this dangerous medium:

> Time and Truth act as if they look into the book, and
> IGNORANCE *says*
> That is not a good sign for me[9].

When Time looks up, Ignorance has disappeared from the stage. The blindness allegorized by Ignorance was no longer visible to those, Time and the public, whose vision was shaped by allegorical drama. Such scenes were concrete metaphers inviting the spectators to watch — and hopefully to grasp — the way they must look: look not only at the fictional world presented by the theater, but also at the real world through the theater. The stage operates as an optical apparatus, correcting the inefficiency of human vision by the allegorical art of showing the invisible.

One can perceive how this commonplace is still, in some ways, active in many audiovisual media of the 21th century, which legitimate their use in presenting themselves as necessary tools to access a virtual reality escaping the normal eyes[10]. But the archaeological survey to which the *topos* is inviting us must not be reduced to its potential in modern posterity. In the 15th century, it was already part of a cultural memory and deep-rooted in two fields of knowledge developed and connected to each other during the 13th century: the optical science and the art of preaching. Playwrights of allegorical drama in the 15th and 16th centuries were still familiar with this culture mixing science, theory, art and media. In some morality plays, the allegorical characters quote the *De oculo morali* by Pierre de Limoges and ask specifically to be watched by the 'moral eye' theorized in this treaty[11].

The *De Oculo morali* popularized optical allegory at the end of the 13th century. Its author, Pierre de Limoges, was a scientist who collaborated to the *Pers-*

9 Original quote p. 89: "*Le Temps et Verité font semblant de lire au livre et dit* Ignorance: Ce n'est pas un bon signe pour moy."

10 Hence, for example, the current development of reality-enhancing cameras, holographic helmets, or augmented reality glasses.

11 See for example *Le Concil de Basle (1434)* [23, p. 82]: The Church asks Council to look at her in the particular manner advised by the Treaty on the Moral Eye; then Council would recognize her as an allegory.

pectiva by Roger Bacon and greatly contributed to dissemination of the new vision science and theories on perspective in continental universities[12]. He was also a clerk, who soon detected in the visual studies some interesting relations with the moral lessons of the preachers. According to Pierre de Limoges, optics aims to enhance human external vision through technical devices in the same way that preaching aims to enhance human internal vision in encouraging spiritual meditation. The two approaches are linked *moraliter*; like mirror and theater in later morality plays, they operate as possible allegories of each other:

Peccator quando est in peccato peccati sui tenebras non advertit, sed extra peccatum positus et lumine divine graci illustratus, tunc primo peccati magnitudinem et caliginem in qua fuit recognoscit (Pierre de Limoges, *De Oculo morali*, 6. 1) [13].

[The sinner, when he is immersed in his sins, do not perceive their darkness; but when he is pulled out of them and is illuminated by the divine grace, he acknowledges the importance of his faults and perceives the darkness that surrounded him.]

Optical theories, such as perspective and optical apparatuses, such as glasses, were innovations that developed with great success during the 14th and the 15th centuries. It has often been noted that their dissemination accompanied the increase of and the changes in the visual arts, especially painting and drama. The connections between the rise of the visual arts and the sciences, on the one hand, and a set of flourishing social and cultural practices, including the preaching and its meditation techniques, on the other, have more recently drawn the historians' attention[14]. Media Archaeology complements this comprehensive approach in demonstrating that these connections shaped a coherent media culture. Both a performing art resembling a sermons and a visual art employing optical apparatuses as stage props, allegorical drama summarized the objectives of these former media, as recalled by Guillaume des Autels in his 1551 definition of *moralités*:

12 See [9, p. 329–343; 10 (esp. chapter 3)].

13 Quote in [26, p. 682–703]; my translation.

14 See in French [28]; in English [8].

Their goal is to demonstrate the intellectual and invisible things through visual and sense-based ones[15].

However it would be a mistake to consider that this media culture, sometimes defined as the Pre-Modern Media / Visual Culture [29], was static and unchanging until the 17th century. During the 1530s, when religious reform became a public issue in many French-speaking regions, including Switzerland and the Southern Low Countries, allegorical drama was often chosen as a battlefield by playwrights to strenghten the new convictions of their audiences [11, p. 199–212]. The optical apparatuses common on allegorical stages have been kept by the Reformists, but they operated in a very different way.

A character wearing glasses appears at the beginning of *The Comedy of the Sick Pope* by Conrad Badius, a play performed in Geneva in 1561. The scene is common in an allegorical *Comedy* following the codes of the morality play; except here the spectacle wearer is the Devil:

SATAN
Come, come, my dirty spectacles,
I meant my dear spectacles,
I will put you on my nose[16].

On the Protestant stage, the eyeglasses are dirty. They no longer could help to decipher the world, nor to discover the power of the Scriptures. Rather, they are used by Satan to read aloud to the Pope a list of the atrocities commited against the followers of the New Faith. The public of Geneva is invited to repel this evil optics, and, watching the *Comedy* with the right glasses, to support its denunciation of the Catholics' blindness.

How to measure the efficiency of a past medium? Allegorical drama and its reception

15 Original quote: "Demonstrer les choses intelligibles et occultes par les sensibles et manifestes" [2, f. 63–64].
16 Original quote: "Satan: Or ça, ça, venez mes maunettes / (Je voulais dire mes lunettes) / Que je vous pose sur mon nez" [3, p. 223, v. 33–38].

If the playwrights of the 15th and 16th centuries constantly insisted on the peculiarities of the art they promoted, they were aware that theater was part of a far more complex audiovisual and verbal culture. Preachers, painters, weavers of tapestries, and other performers who participated in many ways to the public instruction were driven by the same ambition: to convince the public to adhere to the values of the community. Within this framework, texts, paintings, songs and plays were strongly connected. They often shared identical themes and were enacted in the same occasions. As Laura Weigert has recently demonstrated [33], in Western regions such as France, the 15th and 16th centuries were a time when intermediality was particularly powerful. It contributed to the success of a common media culture; but it also created opportunities to compare media with each other and to enhance the competition among them.

The first play entitled *moralité* in French, the *Moral play for Saint Anthony's Feast* (*La Moralité du jour saint Antoine*), performed by students in a Parisian college in 1427, developed this topic. A Doctor addressing the audience in the Prologue explained the play's two objectives: to incitate the public to reject sins, and to demonstrate that theater is superior to written texts, discourse or inaminate figurations as a medium. The Doctor underlines that, in the 15th century, public communication and public moral education are key-issues. Education books and Holy Scriptures are displayed in bookshops. Preachers are active all around the city:

THE DOCTOR
People are preaching, yelling, advertising,
The Evil is denounced everyday,
Everyone makes all effort to speak against him...[17]

But these communication efforts are for naught since people's attention is captured by too many media. According to the Doctor, Written and Oral communication are unable to impact the public's mind the way exemplary figures do:

THE DOCTOR
So says saint Gregory:
'Things exposed through exemplary figures

17 Original quote: "Le Docteur: On presche, on crie, on admoneste, / Il n'est mal qui ne viengne en place, / D'en parler on se ront la teste" [20, v. 9–10].

Are able to move and to stay in the memory
More than empty words'[18].

Furthermore, the incarnation of abstractions into living bodies has a strong impact on the invisible forces embodied on stage, as well as on the spectators' mind. In normal circumstances, Sin draws its power from its invisibility. But when Sin takes the form of a human body on stage, it is forced to submit to the allegorical codes. He must reveal himself directly to the public and denounce who he is, like a Preacher would do, but with a far greater efficiency:

SIN
I speak like a Preacher;
I hate myself for it,
but I must obey[19].

Underlining from its very beginning in French that it operates as a textual, a verbal and a visual art, Medieval allegorical drama demonstrated that visibility was efficiency and that, in this respect, the medium was the message.

One might ask whether this claim was or not supported by the public's actual reactions.

The reception for Medieval allegorical drama is certainly difficult to assess. French morality plays are today kept in manuscripts or in printed books that were, for most of them, intended for readers. Such material usually contain, limited information about the performances. On the other hand, when documents are preserved, they could be biaised, either because the witnesses gave testimonies that suit their particular purposes, or because the investigations took place when a scandal broke. Two cases in 1562–1563 enable us to measure the difficulties and the limits imposed on archaeological approaches to past communication situations.

In 1562, Conrad Badius' *Comedy of the Sick Pope*, whose cunning use of visual commonplaces has been previously analysed, was performed in Grenoble, a city close to Geneva and open to the Calvinist Reformation's influence.

18 Original quote: "Le Docteur: Dit ainsi saint Gregoire: / Choses par exemples monstrees / Meuvent et sont plus a memoire / Que paroles tantost passees" [20, p. 61–64].
19 Original quote: "Pechié: Je dy ce que les prescheurs font, / De quoy je me doy bien haïr, / Mais il me convient obeïr" [20, v. 330–332].

Among the students attending the performance was the young Soffrey de Calignon. He explained later to his companions he was so shocked to see the Pope and the Catholic priests manipulated by the Devil that he decided to convert:

I have heard the Lord Chancellor say that he developed an interest towards Reformation when he was 12 or 13 and attended in Grenoble the performance of the Sick Religion <...>; that he got his first religious sentiments from this comedy[20].

Soffrey de Calignon became one of the most proeminent companions to King Henry IV and drafted the Edict of Nantes granting to the French Protestants the freedom to practice their faith in 1598. In this perspective, the document has an obvious hagiographic dimension and should be analysed with caution. The testimony is also clearly influenced by two commonplaces, powerful then and still active today: the disclosure of Truth by allegorical spectacle and media-induced religious conversion[21].

Another scandal broke out in 1563 in Mouvaux, a suburb of Lille, where the Protestant Moral Play *The Hidden Truth* [*La Vérité Cachée*] was performed. Written by an anonymous Swiss playwright in the 1530s, this polemic text has been printed several times and widely circulated in Protestant circles in France, the Southern Low Countries and in England[22]. The inhabitants of Lille, especially local authorities and wealthy families, were at that time partly converted to Reformation. It was obviously the case for the organizers and actors of *The Hidden Truth* in Mouvaux, who were sons of notables:

Jean Boussemare, son of the Commissioner of Mouvaux, kept the play's script; his brother Pierre Boussemare played Truth; Michiel Cardon, son of the

20 Original quote: "Avoie ouy dire au Seigneur Chancelier qu'il en eust les premiers sentimens [de la religion réformée] environ la douziesme ou treiziesme annee de son age, auquel temps il ouist a Grennoble <...> *la Religion mallade* ; et que ce fust en ceste comedie ou il prist sa premiere tainture" [32; p. 375].

21 The commonplace, reinforced in English Culture by *Hamlet's* influence, is illustrated by the novel Morality Play by B. Unsworth (Hamish Hamilton, 1995): in a village where a crime has been committed, actors played a Medieval Moral Play that will discover the truth.

22 *La Verité cachée* [Neuchâtel: P. de Vingles, 1534; Geneva: A. Cercia, 1555]. A translation in English has circulated in the 1550s under the title *Somebody and Others*. See [14].

City Councillor, played the Catholic Priest; his brother Antoine Cardon was Greed; Louwys Prevost was Simony and Jacque Lortior the People[23].

According to the witnesses questionned by the police, around 1500 spectators attented the play. Most of them supported its attacks against Catholicism, while the others loudly condemned it. After the actors were arrested, the priests of Mouvaux and Tourcoing were heard to explain what, in their eyes, happened. A comparison of the play's printed text and their testimonies raises interesting questions about the efficiency of allegorical drama as medium in a polemical context.

The Hidden Truth stages six characters: a corrupted Catholic Priest who gags and throws Truth in jail ; Greed and Simony who support the Priest's coup and try to convince the credulous People; and Somebody, who takes a critical stand against the villains. The judicial register also recorded six actors arrested after the performance. Yet none of the witnesses remembered the exact number of the characters they have observed:

Immediately started a new play that presented, as far as the witness can recall, four characters, Truth, the Church Minister dressed as a Priest, Greed and Simony. (Pierre Famelaert, Priest in Tourcoing)[24].

A new play that presented, as far as the witness can recall, five characters: Truth, a Minister dressed as a Priest, Greed, Simony and the People. (Alexandre Damon, Priest in Mouvaux)[25].

The spectators' testimonies seem to demonstrate that allegorical drama, despite all its theories about theatrical performativity and ideal communication,

23 Criminal Register in Brussels, Royal General Archives, 1734.2, ff. 123–126v, published by K. Lavéant, 21. Original quote: "Jehan Boussemare, fils du bailli de Mouvaux, tenoit l'originel; Pierre Boussemare son frere jouwait la personne de Verité; Michiel Cardon, fils de l'échevin, estoit le Ministre; Antoine Cardon, son frere, Convoitise; Louwys Prevost estoit Simonie et Jacque Lortior le Peuple" [21].

24 Original quote: "Fut incontinent jouw*é* ung aultre jeu auquel selon la memoire du parlant estoient quatre personnaiges principalles assavoir Verité, le Ministre de l'Eglise accoustré en prestre, Convoitisse et Simonie" [21].

25 Original quote: "Un aultre jeu qui <...> contenoit selon la memoire du parlant cincq personnaiges, Verité, le Ministre accoustré comme ung prestre, Convoitise, Simonie et le Peuple" [21].

was not the efficient medium it claimed to be. But some other reasons for this blindness should be pointed out. Firstly, according to the witnesses, the scenic action was difficult to follow because the performance was disturbed by shouting:

The witness could not perceive clearly the lines said on stage because people were making noise. (Pierre Famelaert, Priest in Tourcoing)[26].

Furthermore, it is likely that at least one actor, maybe Jean Boussemare, played two parts, the role of Somebody and that of the stage director (the register indicates that he 'kept the script'), a fact that might have caused some confusion for the spectators.

Since almost all the witnesses interviewed omitted to mention the People and Somebody, we might explain their invisibility based on the specific type of communication allegorical drama promoted. As previously demonstrated, moral plays invited the spectators to look at themselves when they looked at the fictional characters on stage, especially when the characters allegorized 'Everybody'. In *The Hidden Truth*, this is the case for the People, an incarnation of the naive, ill-informed general public, and for Somebody, the personification of the Protestant spectators. The men whose testimonies were recorded by the Ecclesiastical Justice were Catholic Priests. They were able to perceive the shocking staging of themselves but not the characters embodying the Others, those who were already convinced by the play's message and supported its controversial debate against the priests. Allegorical drama might have been, after all, a very efficient medium, if indeed, thanks to its wide dissemination during the 15th and 16th centuries, it has successed in shaping the spectators' vision, teaching them what was to be seen and believed, and what was not.

Analysing Medieval theater through the approach offered by Media Archaeology would be surprising if the word 'media' is defined exclusively from the technological point of view which is usual in the 21st century. Yet, when they aimed to highlight the evolutions and the innovations in Western Media cultures and practices, Jay David Bolter and Richard Grusin studied as examples of 'new media' a Prayer Book of the 15th century and an advertising poster of the 1960s [6, p. 15].

26 Original quote: "Ne pouvoit bonnement entendre les chapitres pour le murmure du peuple" [21].

In their eyes, both documents were valid illustrations of various forms of 'mediality': the *immediacy*, when the medium hides its communication system to its audience; and the *hypermediacy*, when the medium openly displays the way it operates.

Many Medieval cultural productions fall within the latter case. Among them, allegorical drama is probably one of the most striking examples of an early 'hypermediacy'. This does not mean that the identities and the motives of the agents involved in the performances are always documented and can be easily deciphered today. But communication was frequently the main topic of this pedagogical art. The moral plays aimed to demonstrate their own power of persuasion in staging communicative situations as they came into being, from the initial lack of attention on the part of the main characters, to the revelations promised to those whose vision was enhanced by optical techniques. Theses techniques, in turn, were transparent metaphers for the theater itself, an art that could go beyond appearances. The tensions in Medieval allegorical drama between the abstract ideas and the living bodies that incarnated them, the visible and the invisible, reality and virtuality, encourage us to put in perspective the most recent (r)evolutions in our own culture.

Media Archaeology offers today an innovative path to study the connections as well as the ruptures between past and present practices of communication, and to better grasp their differences and convergences. As I hope my articulation of the case might have demonstrated, Medieval 'Mediality' could in turn help to expand and to enhance this new field of research.

References

1 Des Autels G. Dialogue Moral. *In Repos de plus grand travail.* Lyons, J. de Tournes & G. Gazeau, 1550. (In French)
2 Des Autels G. *Réplique de Guillaume Des Autelz aux furieuses défenses de Louis Meigret*. Lyons, J. de Tournes & J. Gazeau, 1551. (In French)
3 Badius C. La Comedie du Pape Malade (1561). *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, I, 7, eds. E. Balmas & M. Barsi. Firenze/Paris, L. Olschki, 1995. (In French)
4 Bakhtin M. M. *Rabelais and His World*, trans. H. Iswolsky. Cambridge, The MIT Press, 1969. 484 p. (In English)
5 *Bien Advisé, Mal Advisé, Recueil général de moralités d'expression française*. Ed. J. Beck. Paris, Garnier, 2014. (In French)
6 Bolter J. D., Grusin R. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, The MIT Press, 1999. 295 p. (In English)
7 Bourdieu P. *The Rules of Art, Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. S. Emanuel. Stanford, Stanford University Press, 1996. (In English)
8 Brantley J. *Reading in the Wilderness, Private Devotion and Public Performance in Medieval England*. Chicago, Chicago University Press, 2007. 344 p. (In English)
9 Clark D.L. Optics for Preachers: the *De Oculo Morali* by Peter of Limoges. *Michigan Academician*, no 9/3, 1977, pp. 329–343. (In English)
10 Denery D.G. *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. 206 p. (In English)
11 Doudet E. Les moralités 'polémiques' aux XVe et XVIe siècles, fonctionnement d'un système de communication. *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours.* Eds. Nicolas L., Albert L. Louvain-la-Neuve, De Boek. Duculot, 2010, pp. 199–212. (In French)
12 Doudet E. *Moralités et jeux moraux en français, XV^e^–XVI^e^ siècle*. Paris, Garnier, 2017. (In French)
13 Foucault M. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith. London, New York, Routledge, 2002. 246 p. (In English)
14 Houle P. A Reconstitution of the English Morality Fragment *Somebody and Others. Papers of the Bibliographical Society of America*, 71, 1977, pp. 259–277. (In English)
15 Huhtamo E. *Illusions in Motion. Media Archaeology of Panoramas and related spectacles.* Cambridge, The MIT Press, 2013. 438 p. (In English)
16 Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978. 239 p. (In English)
17 Jauss E.R. *Toward An Aesthetic of Reception*. Trans. T. Bahti. Minneapolis, Minneapolis University Press, 1982. 231 p. (In English)
18 Kittler F. *The Truth of the Technical World,* trans. E. Butler. Stanford University Press, 2014. 400 p. Berlin, Suhrkamp Verlage, 2013. (In English)

19 Kittler F. *Optical Media*. Cambridge, Polity Press, 2010. 250 p. (In English)
20 La Moralité du jour saint Antoine, ed. E. Doudet. *Recueil général de moralités d'expression française*. Paris, Garnier, forthcoming 2017. (In French)
21 Lavéant K. "Le théâtre du Nord et la Réforme dans les villes francophones des Pays-Bas méridionaux". *Le Théâtre polémique*, 1450–1550. Eds. J. Koopmans, K. Lavéant, M. Bouhaïk-Gironès. Rennes, PUR, 2008, pp. 161–178. (In French)
22 *La Verité cachée*, Neuchâtel, P. de Vingles, 1534; Geneva, A. Cercia, 1555. (In English)
23 *Les origines du théâtre réformiste et partisan en France*. ed. J. Beck. Leiden, Brill, 1979. (In French)
24 McLuhan M. *Understanding Media*. Cambridge, The MIT Press, 1994. 392 p (In French).
25 *Media Archeaology, Approaches, Applications and Implications*. Eds. E. Huhtamo, J. Parikka. Berkeley, University of California Press, 2011. 368 p. (In English)
26 Newhauser R. "Roger Bacon, Peter of Limoges and the *Tractatus moralis de oculo". Nach der Veruteilung von 1277*. Berlin, De Gruyter, 2001, pp. 682–703. (In English)
27 Parikka J. *What is Media Archaeology?* Cambridge, Polity Press, 2012. 200 p. (In English)
28 *Prédication et performance du XIIe au XVIe siècle*. Eds. M. BouhaïkGironès M., M.-A. Polo de Beaulieu. Paris, Garnier, 2013. (In French)
29 Surgers A. *L'Automne de l'Imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVI*[e]*–XXI*[e] *siècle)*. Bern, Peter Lang, 2012. (In French)
30 Jauss H.-R. "Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters". *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, 1972, pp. 107–138. (In German)
31 Usher P. *On The Exterranean: Towards an Ecology and a Phenomenology of Extraction in the Humanist Anthropocene*, forthcoming 2017. (In English)
32 *Vie et poésies de Soffrey de Calignon, chancelier du roi de Navarre*, ed. Cte Douglas. Grenoble, 1874. (In French)
33 Weigert L. *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015. 305 p. (In English)
34 Zielinski S. *Deep Time of the Media, Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Trans. G. Custance. Cambridge, The MIT Press, 2008. 375 p. (In English)

УДК 82.09
ББК 83.3 (4 Фр.)

AUCTORITAS: АВТОР И АВТОРИТЕТ У ДИДРО (ПО ПОВОДУ НЕКОТОРЫХ ЭПИГРАФОВ)

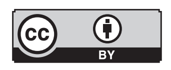
Университет «Париж X Нантер»,
Нантер, Франция
Дата поступления статьи: 12 декабря 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-62-75

Аннотация: В творчестве Дидро такие концепты, как «произведение» и «автор», понимаются по-разному. Понятие произведения лучше всего выражает английское слово «work» (произведение, работа): оно в буквальном смысле «работает», трансформируя такие категории, как автор и читатель, стирая границу между текстом и паратекстом, центром и периферией. Цель данной статьи — показать, что такая деконструкция тесно связана с концепцией «литературного» творчества у Дидро. Особо отмечается важность понятия порога для Дидро: порог — это все, что предшествует тексту и окружает его, текстовые границы. В очерченном контексте предлагается прочитать некоторые эпиграфы к его произведениям.

Ключевые слова: Дидро, автор, читатель, эпиграфы, паратекст.

Информация об авторе: Стефан Пужоль — доктор филологических наук (PhD), профессор; Университет «Париж X Нантер», Нантер, Франция; 200, avenue de la République 92000 Nanterre, France.

E-mail: pujol.stéphane@u-paris10.fr



AUCTORITAS: AUTEUR ET AUTORITÉ CHEZ DIDEROT (À PROPOS DE QUELQUES ÉPIGRAPHES)

Université Paris X Nanterre, 200 avenue de la République 92000 Nanterre, France

Received: December 12, 2016
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: Diderot approaches the notions of work and author in a wide variety of ways. His works are "works" only because they "work" in the sense that they transform from within the categories of author and reader, blurring the boundaries between text and paratext, between center and periphery. The purpose of this article is to show that this deconstruction is deeply linked to Diderot's conception of "literary" creation. This highlights the importance of the notion of threshold for Diderot, which means what precedes and surrounds a text, its margins. It is from this perspective that this article proposes to read some of Diderot's epigraphs.

Keywords: Diderot, author, reader, epigraphs, paratext.

Information about the author: Stéphane Pujol — PhD, Professor, Université Paris X Nanterre, 200, avenue de la République 92000 Nanterre, France.
E-mail: pujol.stéphane@u-paris10.fr

Diderot interroge de bien des manières les notions d'œuvre et d'auteur. Ses textes nous entraînent au-delà des représentations habituelles que de telles notions présupposent: par exemple, l'idée qu'une œuvre forme une unité logique, qu'elle peut être circonscrite, qu'elle s'achève avec la dernière ligne; l'idée que son auteur en est l'unique dépositaire, qu'il lui confère une seule et même autorité. Au contraire, les œuvres de Diderot ne sont "œuvres" que parce qu'elles "opèrent", au sens où elles transforment de l'intérieur les catégories d'auteur et de lecteur, défaisant du même coup les limites entre texte et paratexte, entre centre et périphérie. Ce travail de déconstruction critique est l'effet d'une remise en cause de l'ordre du *propre*: du côté de l'œuvre, ces textes refusent la conformité à un *genre appropri*é, de même qu'ils réfutent le partage du littéraire et du philosophique; du côté de l'auteur, ils mettent en scène de *nouvelles appropriations*, ils font intervenir non pas une voix, mais plusieurs voix, y compris des voix parasites. Le désordre semble alors y régner: les interruptions se bousculent et le sens, en tant que modalité univoque et définitive, semble souvent détourné ou reformulé.

Notre idée est que cette déconstruction est profondément liée à la conception que Diderot se fait de la création "littéraire". Il y a chez lui une absence d'œuvre[1] au profit d'*expériences de pensée* qui mobilisent à chaque fois de nouveaux protocoles de lecture et d'écriture, en modifiant la situation de l'objet regardé comme le point de vue du sujet regardant, en instillant partout le questionnement et le doute. Il y a peutêtre aussi une absence d'auteur, au sens où l'autorité d'une instance unique de discours est constamment désavouée, au point qu'on ne sache plus qui parle, ni où se situe la voix auctoriale.

1 C'est aussi le titre d'un article que Georges Benrekassa, empruntant la formule à Michel Foucault, a écrit sur *Le Neveu de Rameau*. Voir: [1].

Cette “désappropriation” est en même temps le lieu d’une appropriation nouvelle et subversive. La dissolution de la notion d’auteur n’entraîne pas pour autant la disparition du sujet écrivant. Au contraire, Diderot est peut-être l’un des auteurs qui s’affiche le plus: dans cette sorte de théâtre philosophique, il se glisse dans la mise en scène, règle les éclairages et choisit les costumes, il donne la réplique et finit par devenir l’acteur de sa propre pièce[2]. Diderot s’expose donc, mais en se distinguant. Quelle position entend-il occuper dans les dispositifs complexes que ses écrits convoquent? Dans la *Lettre sur les aveugles*, appartient-il à ceux-là qui “voient”, dans la *Lettre sur les sourds et muet* à ceux qui “entendent et qui parlent”? Ou bien adopte-t-il — dès le départ — le point de vue de l’aveugle et du sourd-muet? Tout se passe comme s’il cherchait une place “hors de soi” en nous mettant hors de nous-mêmes. Cette étrangeté d’un discours philosophique hors norme se déployant à l’écart du sujet rationnel classique, indique la possible émergence d’une voix qui n’est ni celle de la raison ni celle de la déraison.

Quel que soit l’angle sous lequel on l’aborde, la création de Diderot se saisit d’emblée comme l’effet d’un détour ou d’un écart[3]. Cette déterritorialisation du discours remplit une double fonction, à la fois cognitive et éthique. Pour bien parler de l’homme, il faut sortir des figures rassurantes de l’objectivité ou de la subjectivité existantes, il faut accepter la posture instable de celui qui se veut étranger aux identifications habituelles. Il faut mettre le paradoxe, la contradiction, au cœur de la pensée, et favoriser une pluralité de significations.

Les ouvrages de Diderot semblent ainsi avoir pour objet d’installer le lecteur dans une forme d’incertitude et d’inconfort. Dès leur ouverture, ces ouvrages suscitent le doute quant à leur propre statut, quant à la position de l’auteur, quant au sens même qu’ils véhiculent. D’où l’importance qu’il faut accorder à la notion de *seuil* chez Diderot, à ce qui précède ou entoure le texte, à ses marges[4].

Avec la publication clandestine, en 1746, des *Pensées philosophiques*, le jeune Diderot fait sa première apparition en tant qu’auteur. Sa traduction, l’année précédente, de l’*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury avait été bien autre chose qu’une traduction honnête. Diderot avait découvert un principe de composition dans les marges, en forme de commentaire et de dialogue avec une voix auctoriale

2 Comme Dorval qui écrit, joue et commente sa propre histoire dans *Le Fils naturel*.

3 Nous avons abordé autrement cette figure de l’écart dans un article consacré à *la Lettre sur les sourds et muets*. Voir: [10].

4 Sur la notion de *seuil*, on peut se reporter au livre de Gérard Genette, voir: [8]; sur celle de marge, à celui de Frank Cabane, bien qu’il n’aborde pas la question de l’épigraphe, voir: [2].

à laquelle il se devait de donner la première place. Considérant que le moment est désormais venu de signer en son nom, Diderot décide d'entrer à couvert mais de plain-pied dans la carrière d'auteur et de philosophe. Las, il frappe un peu fort sur le dos de la religion: ses *Pensées philosophiques* font figure de provocation et sont aussitôt condamnées à être lacérées et brûlées par le Parlement de Paris.

L'examen de ce premier ouvrage signale un certain nombre de tensions dont certaines se manifestent au seuil du texte lui–même. Le texte procède par paliers: le titre en page de garde est assorti d'une première épigraphe sans nom d'auteur, *Piscis hic non est omnium* ("ce poisson n'est pas pour tout le monde"), en forme de *captatio benevolentiae* si l'on considère ceux que l'on distingue, ou de *captatio malevolentiae* si on considère au contraire ceux qu'elle exclut[5]; sur la page suivante, apparaît de nouveau le titre accompagné d'une seconde épigraphe, *Quis leget haec?* ("qui lira ceci?"), tirée des *Satires* de Perse; on trouve enfin une sorte d'avertissement donné avant la première "pensée". Pour tout censeur qui se respecte, l'épigraphe inaugurale n'annonce rien de bon: sans doute empruntée à la fiction matérialiste de Boureau-Deslandes intitulée *Pigmalion ou la statue animée* (Londres, 1741), elle constitue une première forme d'inscription (*epigraphê*) dans l'hétérodoxie[6]. Pour arrogante qu'elle paraisse, l'idée que certaines pensées ne conviennent pas à tout le monde est récurrente dans l'œuvre de Diderot. Elle sera illustrée ironiquement par les mésaventures de l'athée à la fin de la seconde *Promenade du sceptique*: à trop prêcher le mépris des lois, on risque de donner libre cours à une liberté de penser et d'agir mal entendue par des fanatiques "conséquents".

La seconde épigraphe annonce une autre difficulté. Au sentiment très sûr d'une vérité et d'une communauté de destin étrangères au commun des mortels succède l'interrogation sceptique et le doute. Il ne s'agit plus seulement de savoir si l'on peut être compris, mais d'abord de savoir si l'on peut être lu. En même temps, pour tout lecteur qui connaît le contexte de la satire de Perse, il apparaît

5 Dans son ouvrage intitulé *À reculons comme une* écrevisse. *Guerres chaudes et populisme médiatique* Umberto Eco utilise l'expression de *captatio malevolentiae* pour expliquer que celle-ci ne peut pas être un simple artifice rhétorique: "La rhétorique tend à obtenir l'accord et ne peut donc apprécier des exordes qui suscitent immédiatement le désaccord. C'est donc une technique qui ne peut fleurir que dans les sociétés libres et démocratiques, y compris dans cette démocratie, imparfaite certainement, qui caractérisait l'Athènes de l'Antiquité" [6, p. 56]. Il semblerait que la France de Louis XV et de ses censeurs l'ait parfaitement compris.

6 Son argument pourrait avoir été trouvé dans les *Saturnales* de Macrobe — *Acipenser iste paucorum hominum est* ("cet esturgeon ne convient pas à tout le monde") (*Saturnales*, III, 16), — sorte de banquet philosophique qui convient assez à l'idée que Diderot se fait de la philosophie

que Diderot se livre à une forme d'autodérision[7]. Comme si le jeu de rôles ne devait s'arrêter jamais, voilà enfin que s'affirme la voix de l'auteur dans un nouveau renversement en forme de superbe: "Je compte sur peu de lecteurs et n'aspire qu'à quelques suffrages. Si ces pensées ne plaisent à personne, elles pourront n'être que mauvaises; mais je les tiens pour détestables, si elles plaisent à tout le monde". Diderot fait ici un usage particulier de la figure du chiasme. Il brise la réciprocité (ne plaire à personne / pensées mauvaises... plaire à tout le monde / pensées détestables) dans une sorte de surenchère (plaire à tout le monde est pire que ne plaire à personne). Le consentement général n'est pas visé; la recherche de l'accord commun paraît être un frein à la pensée[8].

Revenons un instant sur cette fausse allure de chiasme. L'espace que Diderot dessine est forcément étroit. Il se construit sur une double opposition qui indique à la fois l'antagonisme et la réversibilité. La philosophie qu'il propose se situe à un *croisement*, elle indique un chemin difficile mais possible, celui-là même dont l'écriture des *Pensées* tient son caractère de décision. Diderot situe donc dès l'ouverture ses "pensées" à un carrefour, dans une espèce de chiasme faux et vrai à la fois. Or le chiasme est ce devant quoi chaque penseur se trouve originellement confronté parce que la philosophie est à *la fois* détachement des autres et interrogation de soi, dans la production d'une pensée inédite. En commençant son œuvre par ce pari, Diderot défie les autres (*piscis hic non est omnium*) tout en se défiant de lui-même (*quis leget haec?*). Les "pensées" sont à la philosophie ce que l'autobiographie est à la littérature: l'affirmation d'un sujet pensant. La suite ne dit rien d'autre: "*J'*écris de Dieu... *je* compte sur peu de lecteurs...". C'est bien le *je* de Diderot qui parle ici, et non un être abstrait qui se cacherait derrière une vérité donnée comme objective. Que la philosophie ne soit pas l'affaire de "tout le monde" mais au contraire à chaque fois l'acte d'une singularité, c'est ce que l'œuvre de Diderot aura pour tâche de nous montrer. Mais en même temps, parce que *chacun* est une singularité pour Diderot, il importe de libérer la place qui est d'ordinaire celle du philosophe pa-

7 Le titre de la satire de Perse est : "Contre les mauvais écrivains". Voici le dialogue dans lequel le vers cité par Diderot (*Quis leget haec?*) prend place. Perse. "— Ô mortels! ô néant des choses d'ici-bas! — L'ami. — *Qui lira ces grands mots*?" (nous soulignons. — S.P.).

8 Sans le savoir, Diderot amorce dès l'*incipit* de son premier ouvrage ce qui deviendra au fil des ans une problématique cruciale de sa production philosophique. Son désir premier est d'être connu d'un lectorat choisi et capable de l'entendre. Quand il écrira pour les autres, il sera interdit de publier (*Lettre sur les aveugles*); quand il s'interdira de publier, il n'écrira que pour lui-même (*Le Neveu de Rameau*).

tenté afin qu'elle puisse être occupée par n'importe qui d'autre.

On sait que l'épigraphe est en quelque sorte une "invention" du XVIII^e siècle. Ce sont en effet des écrivains comme Montesquieu, Diderot ou Rousseau qui lui ont donné ses lettres de noblesse. Certaines épigraphes sont demeurées célèbres, attachées à une œuvre entière tel le *Intus et in cute* ("Intérieurement et sous la peau") en tête des *Confessions* de Rousseau (Citation de Perse – *Satires*, III, v. 30: "*Ego te intus et in cute novi*"). Chez de tels auteurs, loin d'être purement ornementale, l'épigraphe sert de cadrage interprétatif en permettant de dire de quelle manière l'auteur entend que son ouvrage soit reçu.

Dans l'épigraphe, il faut tenir compte de l'effet cumulé de trois composantes principales qui participent à la construction du sens:

1. La *composante auctoriale*. Le nom de l'auteur est par définition une *auctoritas*. Il définit un patronage dans son extension maximale. L'autorité d'Horace, n'est pas celle d'Ovide, ni celle de Virgile. On ne doit pas seulement penser celle-ci en terme de degré (de plus ou de moins grande autorité), mais selon la caractérisation de son auteur et de son œuvre au regard de la tradition littéraire.

2. La *composante générique*. Il est en effet nécessaire de relever le genre dont l'épigraphe se réclame. La satire par exemple (celle d'un Perse ou d'un Horace), *engage* normalement un certain type de lecture, et est elle-même déjà *engagée*. Mais tel emprunte à la satire pour écrire tout autre chose, comme le montre l'épigraphe déjà citée des *Confessions* de Rousseau. Il en va de même pour les épigraphes tirées du genre épique: ainsi fait Diderot lorsqu'il cite (en l'adaptant) l'Énéide de Virgile au début de sa *Lettre sur les sourds et muets*.

3. La *composante référentielle*: on doit se demander si le contexte particulier du fragment cité pèse ou non dans la construction du sens, s'il existe ou non un lien étroit entre le sujet de l'hypertexte et le sujet de l'œuvre. Ainsi, tout lecteur des *Confessions* de Rousseau est un lecteur "prévenu" (au sens classique) par le *barbarus hic ego sum* tiré des *Tristes* d'Ovide.

Chez Diderot, ces jeux intertextuels sont plus ou moins visibles, plus ou moins orthodoxes également. Le motif sexuel et l'obscénité appuyée qui traversent la satire d'Horace dont est tirée l'épigraphe du *Supplément au Voyage de Bougainville* représentent une dérive condamnable au regard de la morale chrétienne, mais encore faut-il que le lecteur connaisse le texte ou qu'il éprouve le besoin de s'y reporter — ce qui permet une forme de connivence avec le public cultivé. Par le prestige associé au nom de son auteur, l'épigraphe a valeur d'au-

torité, mais c'est une autorité relative: soit parce que le genre dont elle relève indique une forme de dérision et de distanciation critique (dans le cas de la satire), soit parce que Diderot en subvertit la forme et le sens pour en faire émerger une voix hybride, à la fois la sienne et celle d'un autre.

Diderot ne fait rien comme tout le monde. Il cite rarement à la lettre, il réécrit souvent et subrepticement. Lorsqu'il se donne le luxe de recourir à un discours d'autorité, c'est pour se l'approprier et conduire le lecteur là où il l'entend. Chez lui, l'épigraphe entre dans un procès général d'émancipation de toute tutelle intellectuelle, ce qui suppose de prendre des libertés avec les auteurs et les textes qui lui servent de point de départ. Parce que la tradition veut que l'on convoque des auteurs antiques, les épigraphes sont généralement tirées d'œuvres écrites en latin. Lorsqu'on regarde la façon dont Diderot "cite" les œuvres originales, on découvre qu'il lui arrive de déformer ou de mutiler ses modèles comme le montre l'exemple de l'épigraphe de la *Lettre sur les sourds et muets*. Cette infidélité au texte source ne relève pas de la paresse, et elle n'est pas non plus une simple commodité. Elle entre dans le projet général de l'ouvrage qui est d'abord de réfléchir à la matière des inversions dans les langues anciennes et modernes. L'épigraphe participe ici d'une stratégie fictionnelle qui fait de l'inversion à la fois un thème et un motif, une idée et une forme. Elle acquiert ainsi une grande complexité et constitue, malgré sa position excentrée, une sorte de matrice ou de point nodal pour l'ensemble du texte. On comparera l'original de Virgile extrait de l'Énéide, qui raconte la ruse du géant Cacus après le vol d'un troupeau, avec l'adaptation qu'en donne Diderot:

TEXTE DE VIRGILE (ÉNÉIDE, LIVRE VIII, V. 209, 210, 211)	TEXTE DE DIDEROT
atque hos, nequa forent pedibus vestigia rectis, cauda in speluncam ractos versisque uiarum indiciis raptos...	*...versisque viarum indiciis raptos; Pedibus vestigia rectis ne qua forent...*

Comme on le voit, Diderot ne respecte pas l'ordre de l'original. Il ne retient que quelques mots et inverse la place du dernier vers (v. 210, 211, 209). Pour le lecteur, cette épigraphe constitue d'abord une énigme. La référence au texte latin est à dé-

crypter, mais le décryptage ne pourra se faire que tardivement. À ce stade, il n'existe pas de lien entre le sujet de la *Lettre* tel qu'il apparaît dans le titre et l'histoire de Cacus. Bien que l'on puisse considérer cette épigraphe comme programmatique, le travail qu'elle opère est plus profond: tout se passe comme si, dès lors qu'il s'agit de proposer les éléments d'une nouvelle théorie de la langue et du signe, Diderot ne pouvait se dispenser de faire jouer en même temps signifiant et signifié, contenu et contenant. Il adapte le texte virgilien de manière à lui faire dire presque la même chose, mais à la faveur d'un *déplacement*. Pour illustrer malicieusement la discussion ultérieure sur les mérites respectifs des langues latine et française, Diderot s'amuse à tronquer l'original latin en l'amputant de certains de ses éléments syntaxiques et sémantiques. En choisissant de commencer par *versisque viarum*, il inverse l'ordre de la phrase latine et met l'accent sur la modalité de l'action, soit l'allure en sens contraire, plutôt que sur le sujet actif (le géant) ou passif (le troupeau). Le lecteur ne pourra apprécier la valeur réelle de l'épigraphe qu'en faisant lui-même marche arrière, en lisant le texte après coup, pour voir dans cette fausse hyperbate le premier effet d'une *inversion* qui sera précisément le sujet même de la *Lettre*. L'épigraphe porte ainsi implicitement toute une réflexion sur le "sens" du texte et sur le "sens" des mots, parce que le "sens" sous-entend toujours à la fois une *direction* et une *signification*. On ne touche pas l'une sans altérer l'autre. Au fur et à mesure que se déploie la *Lettre*, Diderot va jouer, comme Cacus avec son troupeau, à piéger tous ceux qui "entendent et qui parlent" pour les tirer dans son labyrinthe. À la *ruse de Cacus* s'ajoute ainsi celle du philosophe qui dissimule son projet comme Cacus son butin.

Ce jeu épigraphique pourrait bien être une autre figure du paradoxe. Aller à rebours, cela convient assez bien à Diderot. Derrière le sourd, il y a le poète, derrière le poète, il y a le philosophe: non pas tous les philosophes, mais ceux qui, comme Diderot, choisissent de prendre leurs lecteurs par surprise en les entraînant vers des chemins qu'ils ne soupçonnaient pas, et ainsi leur faire entendre les résonances d'une langue et d'une pensée *paradoxales*.

Sur la dizaine d'épigraphes que compte l'œuvre de Diderot, sept appartiennent au genre de la satire. Parmi celles-là, six ont pour source les *Satires* d'Horace[9]. Au sujet d'Horace, qui constitue pour Diderot un auteur de prédilection,

9 Voici la liste des épigraphes placées en tête des œuvres de Diderot: *Pensées philosophiques*: épigraphe de Perse, Satires I (*Quis leget haec?*). *Promenade du sceptique:* on trouve une épigraphe d'Horace après le titre principal et une épigraphe du même avant le récit de chaque promenade: épigraphe initiale, Horace, *Satires*, livre II, satire 3, v. 295; Allée des Épines, Horace, *Satires* II, 3, v. 48–53; Allée des Marronniers, Horace, *Satires*, II, 3, v. 81; Allée des Fleurs, Horace, *Satires*,

il faut remarquer trois choses. Les manuscrits de ses *Satires* les désignent presque toutes comme des *sermones* — c'est-à-dire des conversations — et la plupart prennent en effet, comme bon nombre d'œuvres de Diderot, une forme dialoguée. Par ailleurs, si la liberté de parole est constamment affirmée chez Horace comme une vertu éthique, le poète latin entend également user de la *libertas* dans un sens politique [3, p. 131]; cette alliance de la morale et de la politique, qui caractérise aussi la philosophie des Lumières, a pu séduire un auteur comme Diderot et elle se reflète dans la plupart de ses ouvrages. Enfin, les *Satires* d'Horace sont écrites sous l'influence de la diatribe cynique antique; il ne s'agit pas seulement de réclamer une forme de franc-parler mais de contester la suprématie de telle ou telle secte philosophique, de tel ou tel discours, tout savant qu'il soit.

Dans la Satire II, 7 d'Horace, que tout lecteur de Diderot connaît à travers l'épigraphe du *Neveu de Rameau*, le personnage de Davus s'autorise des saturnales pour inverser les rôles de maître et d'esclave; il appelle à la rescousse le "portier de Crispinus" et les deux drôles s'emploient à "caricaturer le dogmatisme vain des prédicateurs" [3, p. 336]. On n'insistera pas sur la filiation entre cette veine cynique et certains passages du même *Neveu de Rameau*, mais force est de constater la prégnance de l'œuvre d'Horace dans ce texte qui se présente également comme une "Satire seconde", et plus généralement dans l'œuvre philosophique de Diderot.

Si la satire est un genre qu'affectionne Diderot, c'est parce que ce genre nous montre à quel point la pluralité procède de la conflictualité. Il serait pourtant difficile de saisir dans les épigraphes horaciennes de Diderot un contenu philosophique propre. Elles sont plutôt un indice, le signe d'une distance prise avec un certain sérieux philosophique. Horace, comme plus tard Lucien, a la dent dure avec les pseudo-philosophes. Sa pétition est d'abord celle de l'humour et de la dérision: les hommes sont tous fous, et le plus fou est celui qui se prend pour sage. Dans le texte de la troisième satire du livre II, le stoïcien Damasippe, bien que sage, est présenté par l'auteur comme un bavard impénitent et il se voit apostrophé ainsi à la fin du dialogue: "Ô grand fou, ménage à la fin un fou de moindre taille" (*Satires*, II,

II, 3, v. 208–209. Lettre sur les aveugles: épigraphe de Virgile, *Énéide,* livre V, v. 231. Lettre sur les sourds et muets: épigraphe de Virgile, *Énéide*, livre VIII, v. 210, 211, 209. *Pensées sur l'interprétation de la nature*: épigraphe de Lucrèce, *De rerum natura*, livre IV (et non livre VI comme l'indique Diderot), v. 337. *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu*: Horace, Art poétique, v. 319–322. Salon de 1765: Horace, Art poétique, v. 143–144. Le père de famille, Horace: *Art poétique*, v. 156–157. *Supplément au Voyage de Bougainville*: Horace, *Satires*, I, 2, v. 73–77. *Le Neveu de Rameau*: Horace, *Satires*, II, 7, v. 14.

3, v. 326; [9, p. 175]). La leçon concerne plus particulièrement tous les hommes "que l'ignorance du vrai pousse en aveugles" (*Satires*, II, 3, v. 43–44; [9, p. 146]). Diderot semble trouver ici le début d'une série paradigmatique de l'aveuglement volontaire ou involontaire. Cette satire, qui sert de toile de fond à l'ensemble de la *Promenade du sceptique*, prépare également le renversement de perspective de la *Lettre sur les aveugles* : aux aveugles ignorant leur aveuglement, les vrais aveugles apprendront à voir. Sous des allures bouffonnes, le thème de l'aveuglement cache un enjeu d'ordre épistémique. L'objet premier du philosophe est d'instruire le regard, et quoi de tel pour cela que de faire jouer les perspectives, de déplacer les points de vue en intégrant s'il le faut les points de "non-vue". Diderot a l'intuition philosophique que quelque chose se joue en dehors des normes, dans l'épreuve de l'a-normalité. La visibilité n'est jamais qu'une figure, la vérité qu'une perspective. En ce sens, on peut dire que le matérialisme de Diderot n'est pas seulement une position théorique. Il y a un matérialisme à l'œuvre dans des stratégies d'écriture qui sont toujours également des dispositifs de pensée. Tout discours de vérité est condamné à l'erreur dès lors que son objet n'est pas saisi dans le jeu de ses déterminations matérielles et concrètes.

Diderot est un sceptique qui se plaît à mettre à l'épreuve toutes les opinions, y compris celles qu'il professe ou auxquelles il avoue se ranger volontiers. C'est le sens de *La Promenade du sceptique* dans laquelle ni le sceptique Cléobule, ni le déiste ou l'athée de l'Allée des Marronniers ne peuvent prétendre incarner la voix de Diderot. Celle-ci a en quelque sorte son propre régime sceptique en "surplomb": elle n'est pas réductible à la voix des personnages quand bien même ceux-ci représentent des positions dont notre auteur paraît se sentir proche. Pour peu qu'on lise bien, cette mise à distance se fait dans le texte, et d'abord hors du texte, dans le jeu des épigraphes qui se suivent pour dire qu'un même travail de déconstruction critique des doctrines agit d'un bout à l'autre du livre.

L'épigraphe a bien une fonction scripturaire: elle inscrit la parole d'autrui comme exercice réflexif et critique, et celle-ci a vocation à signifier par-delà la discontinuité des textes. À la manière d'une source et de son filet d'eau qui emprunte des chemins souterrains pour resurgir là où on ne l'attend pas, le "système" épigraphique chez Diderot joue des effets de continuité: les trois épigraphes horaciennes placées en tête de chacune des allées de *La Promenade du sceptique* pointent du doigt la vanité, les illusions et la folie des hommes, et annoncent la conclusion des Éléments de physiologie: "Comment est-il arrivé qu'il n'y a rien de si fou, qui n'ait

été dit par quelque philosophe?”. Certes, de l’avis de Chrysippe, la folie gouverne le monde et “le sage seul en en dispensé” (*excepto sapiente*) (*Satires*, II, 3, v. 46; [9, p. 146]). Diderot se souviendra de ce statut d’exception conféré au philosophe dans le *Neveu de Rameau*, le seul être en effet à se voir “dispensé de la pantomime” [4, p. 658]. Mais il sait également qu’on est toujours le fou d’un autre et que “celui qui [vous] raille n’est à aucun degré plus sage, il traîne, lui aussi, une queue derrière lui” (Horace, *Satires*, II, 3, v. 48–53, [9, p. 149]). Toute position est relative. Le sceptique lui-même n’est pas toujours celui que l’on croit; son identité est problématique ou branlante. Dans le Discours préliminaire de la *Promenade du sceptique*, Cléobule (le sage sceptique), n’est pas exactement le même sceptique que celui chargé de représenter la secte des sceptiques dans l’Allée des Marronniers (le sceptique dogmatique), lui-même distinct du pyrrhonien (le sceptique outré).

L’épigraphe est toujours une forme d’énigme. Elle joue avec l’auteur au jeu de l’erreur et de la vérité. Dans la *Promenade du sceptique,* l’erreur prend la figure concrète de l’*errance*: “dans les forêts, lorsqu’une erreur jette les voyageurs hors du bon chemin et les pousse à l’aventure; celui-là s’en va à gauche, cet autre à droite: l’erreur est pour tous deux la même, mais elle les égare de côtés différents”[10]. L’épigraphe horacienne n’est donc pas un simple accessoire. Elle a pour fonction d’illustrer la démarche heuristique de Diderot. Auparavant, dans le “Discours préliminaire”, Cléobule avait entraîné son interlocuteur “dans une espèce de labyrinthe, formé d’une haute charmille coupée de sapins élevés et touffus” comme pour mieux lui représenter les détours et les impasses de l’intelligence. Là, “il ne manquait jamais de [l]’entretenir des erreurs de l’esprit humain, de l’incertitude de nos connaissances, de la frivolité des systèmes de la physique et de la vanité des spéculations de la métaphysique”. Tout se passe comme si, pour Cléobule, la leçon de philosophie expérimentale supposait un rapport étroit de la matière au lieu: “ravi de la naïveté des discours de Cléobule <...>, je remarquai bientôt que les matières qu’il entamait étaient presque toujours analogues aux objets qu’il avait sous les yeux” (*Promenades de Cléobule*, “Discours préliminaire”; [5, p. 51]). On voit comment le discours s’inscrit dans un cadre spatio-temporel qui le surdétermine. L’épigraphe qui suit participera de cette *inscription*, en la redoublant dans un travail de mise en abyme. Diderot se saisit donc de la matière d’Horace pour s’en inspirer tout en l’aménageant. Il en explore toutes les virtualités, tant sur un plan poétique que philosophique. C’était déjà la démarche qui caractérisait l’écriture des

10 Épigraphe de l’Allée des Épines tirée d’Horace (*Satires*, II, 3, v. 48–53; [9, p. 149]).

Essais de Montaigne et ses multiples greffes avec une matière allogène. Ce rapprochement avec Montaigne n'est pas fortuit: il est sans doute le premier à avoir posé aussi nettement la question de l'auteur dans son rapport avec l'*auctoritas*. Chez Diderot, comme chez Montaigne, l'intrication du texte et de l'intertexte a pour but d'introduire du jeu et d'ouvrir un espace de signification intermédiaire.

Interrogeant "l'autorité" de l'auteur, Marc Escola propose une "hypothèse théorique" qui irait "à l'encontre de la tranquille évidence du sens commun". Ainsi, "loin de se tenir en amont du texte, comme l'instance productrice qui en garantirait (*auctor*) le sens ultime, "l'auteur" est lui-même un produit: un effet d'autorité (*auctoritas*) dont le texte se trouve doué dès lors qu'engagé dans un procès herméneutique" [7].

Dans le cas de Diderot, les choses sont plus complexes. Certes, l'auteur apparaît plus que jamais comme un "produit", mais cette opération n'est nullement passive. L'"effet d'autorité" est le résultat d'une mise en scène où voix auctoriale emprunte d'autres voix tantôt pour les confondre, tantôt pour les confronter à la sienne. Cette *prise* de parole n'est jamais autoritaire, elle est au contraire contestation de l'autorité. Elle s'accompagne d'une *dé-prise*, elle dit la créativité, l'imagination et la pluralité, l'aspiration de Diderot à ne jamais se laisser identifier et enfermer dans quelque identité. Par ailleurs, quel sens pourrait bien avoir une posture auctoriale fermement assurée chez un auteur qui signe souvent de son vivant des œuvres absentes pour ses lecteurs contemporains?

Diderot, *auctor absconditus*? Ce qui est sûr, c'est qu'il brouille les pistes et déjoue toute tentative d'interprétation trop hâtive. L'œuvre et son auteur sont les produits d'une série d'opérations complexes, textuelles et para-textuelles. Le discours de Diderot s'engendre dès l'origine à travers l'affirmation d'une singularité inaugurale et provocante: *j'écris pour peu de lecteurs*... Mais en convoquant constamment des voix extérieures à la sienne, cette forme d'ex-position trouble le jeu des identités et l'unité verticale d'un discours qui "descendrait" de l'auteur vers son lecteur, pour installer au cœur du texte des singularisations plurielles et des compositions horizontales.

Cette réflexion sur la place de l'auteur nous invite à repenser la question de l'altérité chez Diderot. L'altérité ne tient pas seulement au choix des personnages dans la fiction ou à celui des interlocuteurs dans les dialogues; elle est plus profonde, elle s'enracine dans le sujet écrivant et pensant. Revenons une dernière fois sur l'épisode de l'athée à la fin de l'Allée des Marronniers. Ce qui est en jeu ici, c'est un certain rapport à la vérité: non seulement parce que Diderot, à la manière des li-

bertins érudits du siècle précédent, choisit d'avancer masqué, mais aussi parce qu'il semble donner raison à ses adversaires supposés. De ce fait, la propre voix de l'auteur, et avec elle son autorité, sont rendues problématiques. L'œuvre ultérieure de Diderot aura pour fonction de montrer qu'un adversaire peut toujours en cacher un autre, y compris au sein de sa propre famille, et que chaque posture philosophique présente, comme une pièce de monnaie, un endroit et un envers. On voit comment, chez un auteur qui met à distance tout discours d'autorité, l'altérité n'engage pas tant un rapport aux autres qu'un rapport à soi-même.

La pensée de Diderot est en perpétuel exil de soi, elle se sépare, se fragmente ou se multiplie. Cette forme discursive d'extranéité désigne la situation d'un auteur étranger dans son propre pays, à savoir celui de la rationalité "classique". La remise en cause de l'*auctoritas* n'engage pas seulement une réflexion sur la notion d'auteur. Elle appelle plus largement un questionnement sur l'activité du sujet pensant et sa nature foncièrement dialogique. Elle interroge les moyens et les fins du discours, ses préjugés comme ses certitudes. Chez Diderot, l'auteur est toujours à la fois dehors et dedans, sur le seuil et à la marge, dans un souci de décentrement qui est au cœur de son entreprise philosophique. C'est à ce prix qu'on peut prétendre voir mieux que les voyants, ou voir autrement.

References

1 Benrekassa G. Diderot, l'absence d'œuvre. *Cahiers Textuel*, 1992, № 11, pp. 133–140. (In French)
2 Cabane F. *L'écriture en marge dans l'œuvre de Diderot*. Paris, Honoré Champion, 2009. 495 p. (In French)
3 Delignon B. *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine: une poétique de l'ambiguïté*. Louvain, Peeters, 2006. 581 p. (In French)
4 Diderot D. *Contes et romans*. Paris, Gallimard, 2004. 1360 p. (In French)
5 Diderot D. *Œuvres philosophiques*. Paris, Gallimard, 2010. 1472 p. (In French)
6 Eco U. *À reculons comme une écrevisse. Guerres chaudes et populisme médiatique*. Paris, Grasset, 2006. 422 p. (In French)
7 Escola M. *Atelier de théorie littéraire: Dix variations sur l'autorité de l'auteur*. Available at: http://www.fabula.org/atelier.php?Dix_variations_sur_l%27autorit%26eacute%3B_de_l%27auteur (accessed 15 September 2016). (In French)
8 Genette G. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987. 389 p. (In French)
9 Horace. *Satires*. Paris, Les Belles Lettres, 2011. 320 p. (In French)
10 Pujol S. Quand le substantif n'est rien et l'adjectif est tout… Inversions et détournements dans l'écriture philosophique de Diderot. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2011, № 1 (46), pp. 9–24. (In French)

УДК 82.09
ББК 83.3 (4 Фр.)

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНАХ КРЕБИЙОНА

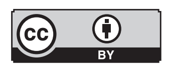
© 2017 г. Н.Т. Пахсарьян
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 30 января 2017 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-76-89

Аннотация: Интерес современной теории и истории литературы к проблеме художественного пространства, в частности, к романному пространству XVIII в., демонстрирует не только достижения в исследовании этой проблемы, но и лакуны. Так, достаточно точно выявлены процессы интимизации и феминизации романного пространства в романах рококо, установлены — в частности, в романах Кребийона-сына «Танзай и Неадарне», «Софа», «Заблуждения сердца и ума» — основные единицы пространства, однако внутрироманные пространственные отношения изучены недостаточно полно. Сопоставление внутрироманной топографии в «Астрее» О. д'Юрфе, «Принцессе Клевской» М.М. де Лафайет и в романах Кребийона позволяет сделать вывод, что риторическая театральность пространства барокко и классицизма заменяется в романах рококо детеатрализацией и топографической абстрактностью. Чисто вербальный, игровой вуайеризм кребийоновских романов не совпадает и с топографической наглядностью поз и жестов, описанных в фривольно-эротических сочинениях этой эпохи, например, в романе «Тереза-философ». Трансформация риторических пространственных топосов барочно-классицистической эпохи происходит у Кребийона, как и других авторов рокайльных романов, путем натурализации и психологизации романического.

Ключевые слова: художественное пространство, барокко, классицизм, рококо, романическое, интимизация, натурализация, психологизация.

Информация об авторе: Наталья Тиграновна Пахсарьян — доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991, Москва, 1-й ГУМ, филологический факультет, ком. 970.

E-mail: natapa@mail.ru



THE SPECIFICITY OF THE FICTIONAL SPACE IN THE NOVELS BY CRÉBILLON-FILS

© 2017. N.T. Pakhsarian
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: January 30, 2017
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The interest of contemporary literary theory and literary history in the problem of fictional space and in the space in the 18th century novels in particular reveals both achievements and gaps in this field. The latest studies have shed light on the intimization and feminization of the fictional space in rococo novels and have defined the spatial units in such novels by Crébillon-fils as *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné, Le Sopha, and Les Égarements du cœur et de l'esprit.* However, the inner-novel spatial relationships have been generally neglected. Juxtaposition of the topography of such novels as *L'Astrée* by Honoré d'Urfé, *La Princesse de Clèves* by Madame de La Fayette, and the novels by Crébillon-fils demonstrates that rhetorical theatricality of the baroque and classicist space had been replaced in these works by de-theatralization and topographical abstraction of rococo novels. Purely verbal, playful voyeurism of the novels by Crébillonfils does not match with topographical precision of pose and gesture as described in the frivolous erotic writings of the period (as, for example in "Thérèse-philosophe"). Transformation of rhetorical spatial topoi of the baroque and classicist periods occurs in the works of Crébillon-fils, as it does in the works of other authors of rocaille novels, through naturalizing and psychologizing the novel's generic features.

Keywords: fictional space, baroque, classicism, rococo, generic features of the novel, intimacy, naturalization, psychologizing.

Information about the author: Natalia T. Pakhsarian, DSc in Philology, Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991 Moscow, Humanities Building.

E-mail: natapa@mail.ru

В последние десятилетия пространству и пространственности в литературе, особенно современной, посвящено довольно много исследований [2; 4; 8; 9; 11]. При этом художественное пространство сегодня понимают как предельно широко («Художественное пространство — это свойственная произведению искусства глубинная связь его содержательных частей, придающая произведению особое внутреннее единство и способствующая превращению его в эстетическое явление» [1]), так и более конкретно — как «модель мира данного автора, выраженная на языке пространственных представлений» [6, с. 406]. Термину часто придается то метафорическое, то буквальное значение, его используют при анализе различных уровней поэтики произведения, говоря о сюжетном, нарративном, фабульно-событийном, персонажном, жанровом (трагедийное, комедийное, романное) пространствах.

Среди других видов художественного пространства романное изучается в последние десятилетия весьма активно, и роман XVIII в. играет в этих исследованиях особенно заметную роль: достаточно вспомнить монографии Ж. Вайсгербера [28], А. Лафона [21], сборники работ под редакцией Ж. Бехтольда [17], Н. Ферран [23], статьи А. Зимека [31], Х.Р. Хименеса Сальседо [19] и др.

Не останавливаясь подробно на обзоре этих исследований, выделю основные идеи, которые в них содержатся. Это, прежде всего, исследование своеобразия нарративного пространства романа от первого лица, полемика с представлением о «реалистичности» изображаемого мира в романах (одна из весомых публикаций, касающихся поэтики Кребийона-сына, не случайно называется «Сон, иллюзия, заблуждение в романах Кребийона» [26]) и одно-

временно — указание на важность и силу риторической традиции в изображении пространства. Это также анализ феминизации пространства в романистике XVIII столетия [24], выделение топосов — уединения, соблазнения, связанных с интимным пространством салонов, будуаров, кабинетов, спален и т. п. По верному наблюдению А. Лафона, «комната ли, сад ли — функция одинакова — изолировать, уединить» [21, с. 15]. В «укромный уголок» может быть превращено и публичное пространство: так, зал Оперы редуцируется до изображения ложи, в которой собственно и происходит действие; дорожное путешествие описано в романе В. Денона как пребывание в карете, и даже попытка выглянуть из окна оказывается лишь предлогом для интимной сцены [16, с. 38–39][1]. Интимность художественного пространства отвечала жизненно-бытовым реалиям эпохи, фиксировала те изменения, которые происходили не только в сознании современников, но в их повседневном укладе. О. Ижлен-Фюсте верно указывает на трансформации, происходящие, в частности, в принципах архитектурного строительства XVIII в.: «Архитектор начинает создавать уединенные места, чтобы обеспечить автономию обитателей жилища и одновременно некоторую форму общения, которую можно назвать "выбранной" — в противовес бытовавшему до сих пор "навязанному" общению» [18]. Очевидно и то, что в романах будуары, ложи, укромные уголки и др. несут символическое значение, являясь не только условием, но и выражением телесной близости; они могут быть даже истолкованы как аллегория тела.

Кажется, что такого рода наблюдения исчерпывающе описывают художественное пространство романов эпохи Просвещения. В самом деле, если мы обратимся к пространственным понятиям в кребийоновских романах (по крайней мере, ранних — 1730-х гг.: «Танзай и Неадарне», «Софа» и «Заблуждения сердца и ума»), мы обнаружим здесь следующие места действия. В первом романе — покои Неадарне, карета, храм, ложе, зал королевского дворца, салон, оперная ложа, несколько, так сказать, природных топосов — луг, усеянный цветами, полутемная роща, ковер из трав и цветов и т. п. В «Софе» — женская половина дворца Шах-Бахама, где происходят события рассказа, кабинет Фатимы, куда поместили софу с переселившейся в нее душой Аманзея (не случайно замечание — «софе не пристало стоять в прихо-

1 Об интимном характере пространства в творчестве В. Денона см. подробно: [22].

жей»), а далее различные спальни, кабинеты тех дам, об истории которых рассказывает Аманзей. В «Заблуждениях» перед нами предстают гостиная мадам де Люрсе, в основном посещаемая де Мелькуром, Опера, в которой из ложи можно наблюдать за дамами, сидящими в зрительном зале, и сад, в котором выделены укромные уголки, позволяющие уединиться для интимной, доверительной беседы и т. п. Таким образом, у Кребийона, как и у других романистов рококо, запечатлен в произведениях характерный для поэтики данного направления процесс интерьеризации и интимизации пространства (см., например: [30]).

Однако если обратиться не только к выявлению того, какие топосы становятся местом действия в рокайльных романах, но и к способу их описания, и к их функции, то очевидно, что сделанных наблюдений и выводов недостаточно. Единицы пространства изучены литературоведами явно более тщательно, чем внутрироманные пространственные отношения. Представляется, что изолированное изучение отдельных топосов, отсутствие анализа их соотношения, специфики восприятия персонажем фабульной топографии не дает возможности исследовать поэтику романного пространства того или иного романиста во всей полноте.

Это касается и названных произведений Кребийона. Заметим, что отчетливо различные и по жанровым определениям (японская сказка, моральная история, мемуары), и по заявленному географическому пространству (сказочно-экзотическому, ориентальному — в первых двух произведениях и знакомому, парижскому, — в «Заблуждениях») эти романы рисуют нам, в то же время, один мир и один жизненный маршрут, определяемый словом «égarement», которое можно перевести и как «заблуждение», и попросту как «блуждание»: перемещение героев не линейно, оно может быть описано с помощью глаголов «приближаться» и «удаляться», по существу, единственных, которые указывают на положение персонажей в пространстве. Причем, взгляды персонажей и автора всегда направлены горизонтально и никогда вверх или вниз.

Кроме того, это пространственное положение и перемещение персонажей в романах Кребийона дано очень скупо и абстрактно. Места действия лишь называются, но не изображаются. Впрочем, на эту особенность уже обращали внимание специалисты. Очень редкие обозначения пространства и места действия констатирует в романах Кребийона А. Лафон [20, с. 458];

«ничего не говорится о гостиницах, где останавливаются герои, о комнатах, в которых они живут…», — замечает Ж. Дажан [14, с. 32]; о том, что хотя читателям «Заблуждений» ясно, что действие происходит в Париже, название города не всплывает в тексте вообще, а уж тем более нет описаний города, указывает М.-А. Зуаги-Кейм [33, с. 556–557].

Можно было бы, вслед за другими литературоведами увидеть здесь только предпочтение, которое Кребийон отдает не описаниям, а разговорам между персонажами, связать эту скупость топографических деталей с классицистичностью его стиля, кажется, чересчур прямолинейно подражающего стилю Ж. Расина. Однако представляется, что такое абстрактно-лаконичное изображение пространственных отношений связано не с «повторением пройденного» классицизмом, а с новым рокайльным процессом психологической натурализации повествования, с тем, что писатель мыслит и запечатлевает пространство не утрированно архитектонически (подчеркнуто демонстрируя его структуру), что присуще барочному роману, а естественно-органически, с «обычной», психологически «реалистичной» долей фиксации пространственных деталей.

Вот почему даже в таком романе, как «Софа», где, казалось бы, следует ожидать пространственных подробностей, нет специфического угла зрения одушевленной софы (уточнения «уселась» или «уселся на меня» даны лишь дважды во всем тексте, но то, что описывает «софа», не предполагает взгляда снизу, и вообще не предполагает некоей топографической конкретности поз или жестов). Это очень условный, абстрактный вуайеризм, если принять популярное в работах о Кребийоне определение. Становится очевидно, что такую абстрактность не объяснить только риторической традицией, коль скоро эта традиция была гораздо сильнее в литературе предшествующего, XVII столетия, однако пространственная риторика и риторика жестов подробно воссоздавалась в романе барокко (см. в частности: [15]).

Дело, кажется, в том, что как бы ни был игрив и сколь бы ни был игровым художественный мир рокайльной романистики, он предполагает иной тип нарративной игры, нежели в предшествующем романе барокко. Особенность барочной театральности предполагает зрелищность, буквальную зримость образа, некое переложение драматического действия в вербальное, что не характерно для «натурализованной» театральности рококо, заменяющей подчеркнуто театральную форму игрового житейской, так сказать, «дет-

ской» игрой, переходящей со сцены за кулисы, где, по словам Ж. Вайсгербера, «не вполне жизнь, но и не вполне театр» [29, с. 131]. Потому-то эпизоды романов Кребийона, по существу, не построены как мизансцены. Сравним, например, сцену свидания из «Астреи» де Юрфе и из «Танзаи и Неадарне». В одном случае мы сталкиваемся с подробным, можно сказать «сценарным», «расписыванием» топографии местности, поз и положения героев по отношению друг к другу и к пространству:

«Астрея приближалась довольно медленно; можно было заметить, что душу ее что-то томило, понуждая настолько погрузиться в свои мысли, что нечаянно, нет ли, пройдя рядом, она и глаз не повела в сторону пастуха и отправилась устраиваться довольно далеко на берегу. Селадон, не придав сему значения, полагая, что пастушка не заметила его и пошла на обычное место их встреч, собрал посохом овец и погнал их к ней. Астрея уже уселась подле старого ствола, рукою опершись на колено, подперев голову ладонью, и была столь задумчива, что не будь Селадон чрезмерно слеп в своем несчастии, легко увидел бы, что только перемена сердечной привязанности и никакое другое огорчение не могло быть причиной горестных и глубоких сих раздумий» [12, с. 75].

Иначе — в романе «Танзай и Неадарне», где мы имеем дело с расплывчато-неопределенным пространственным передвижением персонажей, с фиксацией не поз, а прежде всего их психологического состояния, чувственно-эмоционального переживания:

«Едва забрезжил рассвет того дня, который позволял Танзаю остаться наедине с принцессой, он, подгоняемый движениями сердца, поспешил под ее окна, где и ожидал прекрасного мига свидания.

Неадарне, взволнованная не меньше его, тоже пробудилась раньше обычного. Первые звуки, донесшиеся до ее слуха, оказались пением влюбленного принца, импровизировавшего на тему своей страсти. Она вскочила, но из боязни показавшись в окне, нарушить приличия, приказала, не желая упускать ни одной минуты из тех, что она могла бы употребить для беседы с принцем, устроить в своих покоях как можно больше шума. Танзай справедливо счел, что она уже проснулась, и отправился к ее дверям» [3, с. 17].

Может показаться, что различие пролегает лишь между кребийоновской рокайльной детеатрализацией и барочной театральностью пространственных единиц. Однако театральная риторика поз и жестов, столь очевидная в романах барокко, не чужда и классицистической романной прозе XVII столетия. В «Принцессе Клевской» М.М. де Лафайет она также присутствует, например:

«Дофина сидела на постели и негромко разговаривала с принцессой Клевской, стоявшей перед ней. Принцесса заметила за полузадернутой занавесью господина де Немура спиной к столу, стоявшему у изголовья кровати, и увидела, как он, не поворачивая головы, ловко взял что-то со стола» [5, с. 255], или: «Полученный герцогом удар так его оглушил, что какое-то время он, свесив голову, опирался на тех, кто его поддерживал» [5, с. 258], или: «Тропинки шли к небольшому домику, на первом этаже которого помещались зала и две примыкавшие к ней комнаты; одна выходила в цветник, отделенный от леса лишь изгородью, а другая — в аллею парка. Он вошел внутрь и стал бы разглядывать красоту убранства, если б не заметил, что по этой аллее идут принц и принцесса Клевские в сопровождении многочисленной челяди» [5, с. 274].

С одной стороны, трудно согласиться с теми исследователями, которые полагают, что скупостью и даже попросту отсутствием пространственных описаний Кребийон отличается от других романистов его времени — Прево или Мариво. Анализ текстов показывает, что не только образцовый писатель рококо Мариво дает нам примеры сходных особенностей романного пространства и пространственных отношений[2], но и Прево, поэтика которого сильнее связана с барочной традицией и в то же время содержит в себе ранне-сентименталистские черты, в основном демонстрирует подобные же лаконизм и абстрактность. Описание печальной фигуры де Грийе в ожидании отправки Манон в Америку совсем не обладает топографическими подробностями описания печальной Астреи:

2 У Мариво мы встречаем в «Жизни Марианны» ту же интерьерность пространства и ту же топографическую абстрактность. Ср., например, как описывает Марианна свое пребывание на церковной службе: «... я пошла в церковь, у входа теснились прихожане, но я не осталась в их толпе... я постаралась пробраться в ту часть церкви, где заметила благородных особ...» и т. д. [7, с. 70]. При этом не указано, где находилась эта часть церкви, пошла ли героиня направо или налево, была ли церковь просторной или небольшой и т. п.

«Я обернулся к тому углу комнаты, где сидел молодой человек. Казалось, он был погружен в глубокую задумчивость, мне никогда не приходилось видеть более живой картины скорби, одежда его была крайне проста, но человека хорошей семьи и воспитания отличишь с первого взгляда. Я подошел к нему; он поднялся мне навстречу, и я увидел в его глазах, в лице, во всех его движениях столько изящества и благородства, что почувствовал к нему искреннее расположение» [10, с. 31].

С другой стороны, подобная «топографическая абстрактность» существенно отличает романы Кребийона не только от барочного или классицистического романа XVII в., но и от фривольно-эротической романистики его времени, где преобладает «порнографическая» наглядность и конкретность поз и жестов. «Либертинное пространство» [27, с. 80] действия у Кребийона и в «Заблуждениях», и даже в «Софе», при всей интимности и комфортности для наблюдения находящихся в нем предметов и объектов, странным образом далеко не реализует потенциальные возможности пикантного вуайеризма. Эротическое соблазнение у Кребийона в сравнении с дотошным описанием поз героев «Терезы-философа» особенно явно оказывается не пространственно-визуальным, а, как верно заметил М. Конде, «чисто вербальным» [13, с. 173–174], и притом игровым, амбигитивным, сотканным из намеков, которые могут быть различно истолкованы. В некотором смысле можно распространить и на кребийоновскую прозу идею «двойного регистра», которую Ж. Руссе выдвинул, анализируя прозу Мариво [25, с. 45], «наивность» взглядов, представлений героя-протагониста интерферирует со скептической опытностью героя-рассказчика. Но, кроме того, с точки зрения романной топографии такой двойной регистр рассказывания собственной любовной истории подчиняет повествование логике «естественного» изложения, когда припоминается главное, существенное, то, что связано с важными, имеющими значение человеческими отношениями, чувствами, настроением, а не детали внешней обстановки.

Таким образом, в романистике Кребийона идет процесс если не разрушения, то значительной трансформации риторических топосов как барокко, так и классицизма, и эта трансформация осуществляется путем той натурализации и психологизации романического, которые являются общими для всех крупных создателей европейского романа рококо.

Список литературы

1 *Ивин И.* Художественное пространство // *Ивин И.* Философский словарь. URL: https://www.psyoffice.ru/6-187-hudozhestvenoe-prostranstvo.htm (дата обращения: 12.12.2016).

2 *Каширина С.В.* Роль художественного пространства в постижении литературного текста // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. № 9. С. 180–185.

3 *Кребийон-сын.* Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа. М.: Ладомир-Наука, 2006. 367 с.

4 *Кубрякова Е.С.* Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) // Изв. АН. Серия литературы и языка. 1996. Т. 56. № 3. С. 22–31.

5 *Лафайет М.М.* Принцесса Клевская // *Лафайет М.М.* Соч. М.: Наука, 2007. С. 215–314.

6 *Лотман Ю.М.* О метаязыке типологических описаний культуры // *Лотман Ю.М.* Избранные работы: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 386–392.

7 *Мариво П.К.* Жизнь Марианны. М.: Худож. лит., 1999. 554 с.

8 *Пигарева Т.И.* Хорхе Гильен. Поэтика времени и пространства: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2002. 28 с.

9 *Пономарева Н.М.* Художественное пространство в нарративной структуре «уездных» рассказов Е.И. Замятина // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Материалы международной научной конференции. Смоленск, 2005. Ч. 2. С. 79–83.

10 *Прево А.-Ф.* История кавалера де Грие и Манон Леско // Прево. Манон Леско. Шодерло де Лакло. Опасные связи. М.: Правда, 1985. С. 27–145.

11 *Синицкая А.В.* К проблеме пространственности в литературе // Вестник Самарского госуниверситета. Литературоведение. 2004. № 1. С. 123–143.

12 *Юрфе О.д'.* Астрея // Новые переводы. Хрестоматия в помощь студентам-филологам. М.: УРАО, 2005. С. 73–98.

13 *Condé M.* Crébillon fils // Condé M. La génèse sociale de l'individualisme romantique. P., 1986. P. 173–174.

14 *Dagen J.* Introduction à la sophistique amoureuse dans «Les égarements du cœur et de l'esprit» de Crébillon fils. P.: Honoré Champion, 1995. 172 p.

15 *Dandrey P.* Espaces en littérature au XVII siècle // Etudes littéraires. 2002. Vol. 34. N 1–2. P. 7–27.

16 *Denon V.* Point de lendemain. P.: Gallimard, 1995. P. 38–39.

17 *Espaces*, objets du roman au XVIII siècle. P.: Sorbonne Nouvelle, 2009. 206 p.

18 *Higelin-Fusté* A. Le boudoir dans la littérature ou l'architecture de l'intime // Equinoxes. A graduate journal of french and francophone studies. 2008. N 11. URL: http://www.brown.edu/Research/journal/Issue%/Eqx11_Higelin-Fuste (дата обращения: 12.12.2016).

19 *Jiménez Salcedo J.* R. La mécanique du plaisir: les espaces privés et les machines dans quelques romans du XVIII siècle // El texto como encrucijada: estudios franceses y francofonos. Logrono. Univ. de la Rioja, Servicio de Publicationes, 2004. P. 278–282.
20 *Lafon H.* Les décors et les choses dans les romans de Crébillon // Poétique. 1973. № 16. P. 455–465.
21 *Lafon H.* Espaces romanesques du XVIII siècle. De Madame de Villedieu à Nodier. Paris, Presses universitaires de France, 1997. 216 p.
22 *Lence M.-A.* Point de lendemain de Vivant Denon: Analyse de l'espace // Espacio y texto en la cultura francesa. Publicationes de la Universidad de Alicante. 2006. P. 971–984.
23 *Locus in fabula.* La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime. Etudes réunies et présentées par N. Ferrand. Louvain-Paris, 2004. 716 p.
24 *Martin C.* Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle. Oxford: SVEC, 2004. 527 p.
25 *Rousset J.* Marivaux ou la structure du double régistre // Rousset J. Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. P.: Corti, 1970. P. 45–64.
26 *Songe, illusion,* égarement dans les romans de Crébillon / Sous la dir. de J. Sgard. Grenoble, 1996. 330 p.
27 *Vàzquez L.* Le Sopha et se conséquences. Succès d'une esthétique del'intimisme // Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon / Sous la dir. de J. Sgard. Grenoble, 1996. P. 93–104.
28 *Weisgerber J.* L'espace romanesque. Lausanne: L'Age d'homme, 1982. 265 p.
29 *Weisgerber J.* Les masques fragiles: esthétique et formes de la littérature rococo. Lausanne, 1991. 268 p.
30 *Weisgerber J.* Topographie du rococo: les cabinets de glaces // www: bon-à-tirer.com. Revue littéraire en ligne. N 88. 15 juillet 2008. URL: http: www.bon-a-tirer.com/volume88/jw.html (дата обращения: 12.12.2016).
31 *Ziemek A.* L'espace mondaine dans l'écriture romanesque du XVIII siècle // Le siècle de Voltaire, hommage à René Pomeau. Oxford, The Voltaire Foundation, 1987. P. 324–356.
32 *Ziethen A.* La littérature et l'espace // Arborescences: revue d'études françaises. 2013. N 3. URL: http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar (дата обращения: 12.12.2016).
33 *Zouaghi-Keime M.-A.* Lieux et codes dans le roman libertin. A propos des «Egarements du cœur et de l'esprit» de Crébillon // Locus in fabula: la topique de l'espace dans les fictions françaises de 1670–1820. P., 1997. P. 556–557.

References

1 Ivin I. Khudozhestvennoe prostranstvo [Fictional space]. *Ivin I. Filosofskiy slovar* [Philosophic dictionary]. Available at: http://terme.ru/dictionary/187/word/ (accessed 12 December 2016). (In Russ.)

2 Kashirina S.V. Rol khudozhestvennogo prostranstva v postizhenii literaturnogo teksta [The role of fictional space in our understanding of a literary work]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2006, no 9, pp. 180–185. (In Russ.)

3 Krebiyon-syn. *Shumovka, ili Tanzay i Neadarne* [Crébillonfils. L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné]. Sofa [Le Sopha]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 367 p.

4 Kubryakova E.S. Yazyk prostranstva i prostranstvo yazyka (k postanovke problemy) [The language of space and the space of the language]. *Izv. AN. Seriya literatury i yazyka*, 1996, vol. 56, no 3, pp. 22–31. (In Russ.)

5 Lafayet M.M. Princessa Klevskaya. Lafayet M.M. *Sochineniya* [Works] Moscow, Ladomir-Nauka Publ., 2007, pp. 215–314.

6 Lotman Yu. M. O metayazyke tipologicheskikh opisaniy kultury [On the meta-language of typologic descriptions of culture]. Lotman Yu. M. *Izbrannye raboty*: v 3 t. [Selecter works: in 3 vols.]. Tallinn, 1992, vol. 1, pp. 386–392. (In Russ.)

7 Marivo P.K. *Zhizn Marianny* [Marivaux P. C. La vie de Marianne]. Moscow, Khud. lit. Publ., 1999. 554 p.

8 Pigaryova T.I. *Khorkhe Gilen. Poetika vremeni i prostranstva. Avtoref. dis ... kand. filol. nauk* [Jorge Gilen. Poetics of time and space. Diss. Thesis]. Moscow, 2002. 28 p. (In Russ.)

9 Ponomareva N. M. Khudozhestvennoe prostranstvo v narrativnoy strukture "uezdnykh" rasskazov E.I. Zamyatina [Fictional space in the narrative structure of Zamyatin's tales]. *Khudozhestvennyy tekst i tekst v massovykh kommunikaciyakh. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferencii* [Fictional text and text in mass communications. Collection of conference papers]. Smolensk, 2005, part 2, pp. 79–83. (In Russ.)

10 Prevo A.-F. Istoriya kavalera de Grie i Manon Lesko [Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut]. *Prevo. Manon Lesko. Shoderlo de Laklo. Opasnye svyazi* [Manon Lescaut. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses]. Moscow, Pravda Publ., 1985, pp. 27–145.

11 Siniczkaya A.V. K probleme prostranstvennosti v literature [On the problem of space in literature]. *Vestnik Samarskogo gosuniversiteta. Literaturovedenie*, 2004, no 1, pp. 123–143. (In Russ.)

12 Urfe O. d'. Astreya [Honoré de Urfé. L'Astrée]. *Novye perevody. Khrestomatiya v pomoshch studentam-filologam* [New translations. Reader for students of philology]. Moscow, URAO Publ., 2005, pp. 73–98. (In Russ.)

13 Condé M. Crébillon fils. Condé M. *La génèse sociale de l'individualisme romantique*. Paris, 1986, pp. 173–174. (In French)

14 Dagen J. *Introduction à la sophistique amoureuse dans «Les égarements du cœur et de l'esprit» de Crébillon fils*. Paris, Honoré Champion, 1995. 172 p. (In French)

15 Dandrey P. Espaces en littérature au XVII siècle. *Etudes littéraires*, 2002, vol. 34, N 1–2, pp. 7–27. (In French)

16 Denon V. *Point de lendemain*. Paris, Gallimard, 1995, pp. 38–39. (In French)

17 *Espaces, objets du roman au XVIII siècle*. Paris, Sorbonne Nouvelle, 2009. 206 p. (In French)

18 Higelin-Fusté A. Le boudoir dans la littérature ou l'architecture de l'intime. *Equinoxes. A graduate journal of french and francophone studies*. 2008. N 11. Available at: http://www.brown.edu/Research/journal/Issue%/Eqx11_Higelin-Fuste (accessed 12 December 2016). (In French)

19 Jiménez Salcedo J. R. La mécanique du plaisir: les espaces privés et les machines dans quelques romans du XVIII siècle. *El texto como encrucijada: estudios franceses y francofonos*. Logrono. Univ. de la Rioja, Servicio de Publicationes, 2004, pp. 278–282. (In French)

20 Lafon H. Les décors et les choses dans les romans de Crébillon. *Poétique*, 1973, № 16, pp. 455–465. (In French)

21 Lafon H. *Espaces romanesques du XVIII siècle. De Madame de Villedieu à Nodier*. Paris, Presses universitaires de France, 1997. 216 p. (In French)

22 Lence M.-A. Point de lendemain de Vivant Denon: Analyse de l'espace. *Espacio y texto en la cultura francesa*. Publicationes de la Universidad de Alicante, 2006, pp. 971–984. (In French)

23 *Locus in fabula. La topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime. Etudes réunies et présentées par N. Ferrand*. Louvain-Paris, 2004. 716 p. (In French)

24 Martin C. *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*. Oxford, SVEC, 2004. 527 p. (In French)

25 Rousset J. Marivaux ou la structure du double régistre. Rousset J. *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris, Corti, 1970, pp. 45–64. (In French)

26 Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon. Sous la dir. de J. Sgard. Grenoble, 1996. 330 p. (In French)

27 Vàzquez L. Le Sopha et se conséquences. Succès d'une esthétique del'intimisme. *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*. Sous la dir. de J. Sgard. Grenoble, 1996, pp. 93–104. (In French)

28 Weisgerber J. *L'espace romanesque*. Lausanne, L'Age d'homme, 1982. 265 p. (In French)

29 Weisgerber J. *Les masques fragiles: esthétique et formes de la littérature rococo*. Lausanne, 1991. 268 p. (In French)

30 Weisgerber J. Topographie du rococo: les cabinets de glaces. www: bon-à-tirer.com. *Revue littéraire en ligne*. N 88. 15 juillet 2008. Available at: http: www.bon-a-tirer.com/volume88/jw.html (accessed 12 December 2016). (In French)

31 Ziemek A. L’espace mondaine dans l’écriture romanesque du XVIII siècle. *Le siècle de Voltaire, hommage à René Pomeau*. Oxford, The Voltaire Foundation, 1987, pp. 324–356. (In French)

32 Ziethen A. La littérature et l’espace. *Arborescences: revue d’études françaises*. 2013. N 3. Available at: http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar (accessed 12 December 2016). (In French)

33 Zouaghi-Keime M.-A. Lieux et codes dans le roman libertin. A propos des «Egarements du cœur et de l’esprit» de Crébillon. *Locus in fabula: la topique de l’espace dans les fictions françaises de 1670–1820*. Paris, 1997, pp. 556–557. (In French)

УДК 821.131.1
ББК 83.3 (1 Ита)

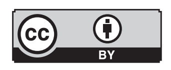
«НЕСЧАСТНЫЙ МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК». ГЕРОЙ-СТРАДАЛЕЦ В ИТАЛЬЯНСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 декабря 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-90-109

Аннотация: Статья посвящена трактовкам, которые в итальянской прозе начала XIX в. получила тема страдания. Одна из характернейших тем романтической литературы, она напрямую связана с центральной для романтизма проблемой познания личностью своего собственного «Я», с исследованием его душевных глубин и нравственных ресурсов. Рассмотрены два произведения первой половины XIX в. Это роман Уго Фосколо «Последние письма Якопо Ортиса», в котором намечена вся проблематика итальянского романтизма эпохи национально-освободительного движения Рисорджименто, и книга «Мои темницы» одного из героев и культурных деятелей этой эпохи Сильвио Пеллико — программное произведение ломбардской романтической школы, сочетающее в себе характерную для нее нравственно-христианскую идеологичность с подкупающей художественной правдивостью повествования. Под пером этих двух писателей эпохи Рисорджименто и сам концепт страдания, и образ «несчастного молодого человека» обрели ряд специфических акцентов. На первый план в комплексе страданий романтического героя выдвинулось обостренное чувство национальной гордости, попранной завоевателями. Литература Рисорджименто проводит своего «несчастного молодого человека» через разные стадии оскорбленного патриотического чувства и заставляет искать личную, им самим выстраданную альтернативу горестной судьбе итальянца. Искать и находить ее если не в конкретном политическом противодействии врагам родины, то в потенциях собственной души, разума, веры в Провидение или, наконец, в обдуманном, символичном акте добровольной смерти.

Ключевые слова: романтизм, Рисорджименто, страдание, несчастный молодой человек, Уго Фосколо, Сильвио Пеллико, «Последние письма Якопо Ортиса», «Мои темницы».

Информация об авторе: Елена Юрьевна Сапрыкина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.
E-mail: esaprykina@yandex.ru



“UNHAPPY YOUNG MAN.” A HERO-SUFFERER IN ITALIAN ROMANTIC PROSE

© 2017. E.Yu. Saprykina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 12, 2016
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The article focuses on different takes on the subject of suffering in Italian literature of the beginning of the 19th century. Being a feature topic of the Romantic literature, it is intimately linked with the central Romantic interest in a person’s probing into “selfhood,” into spiritual depths and moral assets. My focus is on two works of the first half of the 19th century. Namely, Ugo Foscolo’s novel *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, which deals with all major Romantic concerns of the epoch of the national liberating movement of the Risorgimento, and a book by a hero and cultural activist of this epoch Silvio Pellico *Le mie prigioni*. The latter is a key text of the Romantic Lombardy school, marked by moralistic Christian views typical for this school and by the appealing artistic truthfulness of its narration. The very concept of suffering and the image of “an unhappy youth” caught a number of unique highlights under the pen of these writers. To the foreground of the romantic scope of sufferings, they have brought a very strong feeling of national pride abused by usurpers. The literature of the Risorgimento takes its “unhappy youth” through different stages of the offended patriotic sentiment and makes him seek an individual path earned by hard personal suffering, which is an alternative to the familiar Italian bitter lot. It is possible to seek and find such independence, if not by battling with the motherland’s enemies, then by plunging into the riches of the inner soul, mind, faith in Providence, or even in a prepared and symbolic act of wilful taking of one’s own life.

Keywords: Romanticism, Risorgimento, suffering, “unhappy young man,” Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Silvio Pellico *Le mie prigioni*.

Information about the author: Elena Yu. Saprykina, DSc in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: esaprykina@yandex.ru

С тех стародавних пор, как литература избрала своим главным объектом человека, его боль, горе, душевные муки стали трактоваться как извечные спутники человеческой природы, как данность общечеловеческой судьбы, переживаемая каждым глубоко индивидуально. Уча видеть в страдании посланное Богом испытание на пути каждой христианской души к божественной благодати, христианское вероучение акцентировало индивидуальный аспект в концепции общечеловеческого страдания, чем создало предпосылку для восприятия его как одного из ключей к познанию человеком самого себя. Именно такое понимание феномена страдания оказалось особенно продуктивным для романтизма.

В трактовке природы страдания и в образе романтического героя-страдальца реализовались все интенции романтизма с его нацеленностью на свободное проявление личностного начала: индивидуалистический негативизм романтиков и культ героизма, углубленность в субъективное и устремленность к надбытийным сферам, обращенный к человечеству позитивный христианско-нравственный посыл романтического мировидения и неверие в социальные и идеологические программы прогресса, справедливости и счастья. Изображение душевных или физических страданий персонажа выводит писателя-романтика к центральной романтической проблеме — проблеме познания личностью своего собственного «Я», исследованию его душевных глубин и нравственных ресурсов. Ореол страдания, трагическая судьба, тяжкие испытания, болезненные внутренние конфликты противопоставляют романтического героя всему окружающему миру — а в чувстве обособленности своего «Я» от времени и общества и состоит сама сущность романтической личности. Однако, изображая страдание своего героя, писатель-романтик

указывает ему и выход из этой обособленности: страдание сближает его с другими смертными, рождает в нем чувство причастности к общей участи людей на земле и веру в спасение души в ином мире. Глубоко субъективное переживание собственного несчастья пробивает брешь в романтическом индивидуализме и побуждает индивидуума к состраданию, к соучастию в общем стремлении выстоять под ударами жестокой ко всем судьбы, общественного зла, немилосердных законов природы.

Трактовка темы страдания в итальянском романтизме имела свою национальную специфику, обусловленную драматической исторической ситуацией, в которой раздробленная и не имеющая политической самостоятельности Италия пребывала вплоть до последней четверти XIX в. Литература эпохи Рисорджименто сохранила и приумножила в концепте страдания его особую для самосознания итальянцев значимость. Несчастья, личная трагедия страдающего героя предстают под пером итальянских романтиков как отражение трагической судьбы самой Италии.

Трагический образ Италии — такой же давний и распространенный художественный топос, воспринятый отечественными романтиками, как и Италия — родина красоты и гармонии, страна великих созданий человеческого гения и упоительной природы. «Италия — раба, скорбей очаг...», — такой видел свою родину автор «Божественной Комедии». В литературе и живописи образ скорбящей униженной женщины задолго до романтизма стал символом покоренной чужеземцами, ослабевшей духовно страны-жертвы: такова была Италия еще в канцоне Петрарки «Italia mia», а в эпоху романтизма в знаменитой канцоне Дж. Леопарди с названием «All'Italia»; такова она в риторических авторских инвективах и призывах романиста Ф.Д. Гверрацци, обращенных к «оцепеневшим» в бездействии сердцам соотечественников-итальянцев, а в сатирической шутке Дж. Джусти «Сапог» исстрадавшаяся Италия изливает свою жалобу в монологе «итальянского сапога», изрядно истрепанного «чужими ногами» за века иноземного гнета. О страданиях, о бедствиях и отчаянии жителей покоренной страны поет хор, который ввел А. Мандзони в историческую трагедию «Адельгиз»; это также тема знаменитой хоровой партии в опере Дж. Верди «Набукко». Без страдающей героини с трагической судьбой — жертвы низких притязаний тирана, бедности или несчастливых семейных обстоятельств — нельзя представить себе итальянский романтический исторический роман, трагедию, сельскую повесть или

стихотворную новеллу первой половины XIX в. Страдание, несчастье, dolore, из века в век сопровождающие человека от рождения до смерти — главная тема всех лирических и философских сочинений Дж. Леопарди, нерв его философии вселенского «несчастья», отраженной в «Дневнике» и «Песнях» и принесшей ему славу певца «мировой скорби».

Как собственное страдание, неотделимое от страдания своей родины, романтические герои эпохи Рисорджименто воспринимают ущемление собственной индивидуальной свободы, необходимость подчиняться диктату любых внеличностных сил — гнету завоевателя, жестокому закону бытия, лишающему человека надежд и счастья, политическим преследованиям и тюремным ограничениям. Начавшееся в эпоху романтизма национально-освободительное движение выдвинуло на первый план в комплексе страданий романтического героя обостренное чувство национальной гордости, оскорбленной и попранной завоевателями. В итальянской романтической литературе представлен целый спектр проявлений этого ущемленного патриотического чувства. Оно может пробудить в романтическом герое-итальянце бунтаря, может укрепить в нем готовность следовать примеру великих предков и совершить подвиг ради освобождения родины. Но то же чувство любви к родине может породить и новое страдание: сознание невозможности реализовать героические стремления заставляет итальянского романтического героя признать слабость собственных сил, поддаться «мировой скорби», разочароваться в самом себе и в своих соотечественниках, смирившихся с позором чужеземного гнета. Литература Рисорджименто проводит своего страдающего романтического героя через разные стадии оскорбленного патриотического чувства и заставляет беспокойно искать личную, им самим выстраданную альтернативу горестной судьбе итальянца. Искать и находить ее если не в конкретном политическом противодействии врагам родины, то в потенциях собственной души, разума, веры в Провидение или, наконец, в обдуманном, символичном акте добровольной смерти.

Первый в итальянской литературе романтизма герой-страдалец — это Якопо Ортис, герой романа «Последние письма Якопо Ортиса», написанного Уго Фосколо в 1802 г. — по существу, задолго до того, как в Италии заявила о себе романтическая литературная школа. Не вступив в оформившуюся к 1816 г. группу миланских романтиков, а в романе о влюбленном студенте-самоубийце Якопо Ортисе обнаружив свою прямую связь с европейским

сентиментализмом, с Гете и ранними романтическими веяниями во французской литературе, Фосколо, по убеждению многих исследователей его творчества, своей жизнью и произведениями предвосхитил существеннейшие темы, образы, идеи итальянского романтизма как господствующего культурного явления всей эпохи Рисорджименто [4, с. 43]. В том, что сами итальянские романтики стали называть Фосколо своим соратником и духовным вождем, не было риторического преувеличения. Ведь его роман написан о душевной драме их молодого соотечественника, чьи чувства итальянца и патриота не в силах смириться с политической катастрофой, постигшей его родную Венецию и сделавшей его самого изгнанником и скитальцем. Ощущая в себе героическую готовность восстать против всего, что делает его несчастным, Ортис мучительно ищет опоры своему чувству протеста и не находит ее. Наталкиваясь всюду на равнодушие, скепсис или непонимание окружающих, он теряет веру в поддерживавшие его раньше высокие духовные ориентиры, сомневается и бунтует против них, оказавшихся несостоятельными. Иллюзиями оборачиваются все надежды Ортиса, даже разделенная любовь приносит не счастье, а жестокое страдание. Самоутверждение личности Ортиса — бунтаря, патриота и влюбленного, решительно не приемлющего крушения всех своих стремлений, оказывается возможным только в тщательно обдуманном им акте самоубийства.

Авторские примечания к изданию романа в 1816 г. свидетельствуют о том, что Фосколо вполне сознавал новаторскую роль «Последних писем»: вместе с романами Руссо и «Вертером» Гете история жизни и смерти Ортиса стоит в начале современной романной модели, основанной «полностью на одних страстях без опоры на разнообразие или необычность событий» [8, p. 27]. В этом отношении роман Фосколо — один из первых в европейском романтизме так называемых «личных», или аналитических романов, признанными образцами которых почти одновременно с «Ортисом» Фосколо сделались «Оберман» Сенанкура и «Адольф» Констана [3, с. 7–32]. В характерном для литературы Рисорджименто образе «несчастного молодого человека» (giovine infelice, как назвал своего героя Уго Фосколо) активно использовано автобиографическое начало, он в значительной степени «списан автором» с самого себя, со своей драматически складывавшейся жизни. Так, в Ортисе запечатлены бурный темперамент Фосколо, его оскорбленная гордость итальянца, испытанное им разочарование в личности Наполеона

и исступленная жажда свободы, которая заставила Фосколо покинуть вновь завоеванную австрийцами Италию и сделала его изгнанником [1, с. 86–87]. Автобиографична книга воспоминаний Сильвио Пеллико о его пребывании в австрийской тюрьме: политический узник Пеллико написал в ней о своих тревогах, сомнениях, испытании неволей, о своем нравственном сопротивлении ей. Автобиографическими мотивами наполнен роман Никколо Томмазео «Вера и красота», повествующий о мытарствах двух молодых итальянцев на чужбине.

Взяв «вертеровскую» форму романа в письмах, якобы оставленных безнадежно влюбленным юношей-самоубийцей и изданных затем его сердобольным другом, Фосколо, с одной стороны, сохранил верность сентименталистской модели двойного, рационального и эмоционального освещения событий; с другой стороны, он разбалансировал эту уравновешенную модель, внеся в нее сильный элемент подчеркнуто бесформенной, эмоционально перенасыщенной «спонтанности», отвечающей лирическим установкам только складывавшейся в его время романтической поэтики.

В небольшое «Обращение к читателям» от имени Лоренцо, якобы издавшего письма друга, автор романа вложил слова, задающие знаменательную нравственную оценку дальнейшему повествованию о несчастной судьбе юноши-самоубийцы: «Публикуя эти письма, я пытаюсь воздвигнуть памятник непризнанной доблести» [6, p. 9][1]. «Доблесть», «честь», «достоинство» (virtù) — одно из традиционных краеугольных понятий в гражданском этическом кодексе и героя романа, и самого автора, чья судьба мятежного поэта-воина за республику в Ломбардии и патриота, вынужденного бежать из Италии, тоже превратила Фосколо в «невольника национальной чести». Поклонник великих героев Плутарха, Якопо Ортис всю свою короткую жизнь посвятил попыткам определить собственное предназначение и, вопреки трагическим обстоятельствам, хотя бы сохранить в себе воспитанную на высоких античных примерах «virtù» итальянца-патриота.

В одном из писем (от 25 мая 1798 г.) Якопо представляет, какой итог мог бы подвести под его жизнью преданный ему Лоренцо: «Он был человек, и он был несчастен» [6, p. 78]. Письма Якопо выстраиваются в трагичную историю «героя, отторгнутого от героизма» [7, p. 18] и исторической наци-

1 Роман Уго Фосколо и книга Сильвио Пеллико цитируются в переводе автора статьи.

ональной катастрофой (его родина Венеция по воле вторгшегося в Италию Наполеона была передана под юрисдикцию Австрии), и политическими гонениями новых властей, от которых Якопо вынужден бежать из Венеции и искать пристанища в провинции и в разных городах Италии. Скиталец в своей собственной стране, Ортис терпит поражение и на любовном фронте: его любимая должна стать женой другого, более благонамеренного и лояльного к австрийским властям человека. Значительная часть писем выражает пылкие надежды влюбленного и отчаяние из-за необходимости отказаться от счастья с любимой. Но уже первое письмо Якопо говорит о потрясении, которое испытал юноша-патриот, воспринявший трагедию родной Венеции как личное несчастье, перевернувшее в дальнейшем весь образ его мыслей. Страдает, рушится весь его идеал гражданской доблести итальянца. «Свершилось: родина наша принесена в жертву; все потеряно; и в жизни (если она и будет нам дарована) нам остается лишь оплакивать наши беды и наше унижение» [6, p. 11]. Быть, как и многие, «несчастным» («сколько же их, несчастных?») и бежать из Италии («несчастной страны»), чтобы на чужбине стать бесправным скитальцем и «сохранять свою жизнь ценой трусости и изгнания», Якопо не согласен: он сразу выбирает другой, героически-страдательный удел: умереть как герой-мученик на любимой им земле предков. «По крайней мере, труп мой не попадет в руки чужих людей; мое имя тихо оплачут немногие благородные товарищи по нашему общему несчастью, а кости мои будут преданы земле моих отцов» [6, p. 11].

Героический настрой Якопо и его свободолюбие подсказывают ему еще одно возможное решение — самоубийство: «Разве смогу я жить, постоянно видя тех, кто нас обездолил, осмеял, продал, жить и не рыдать при этом от гнева? <...> Увы, от постоянного бессилия отомстить им я сам вонзил бы себе нож в сердце, чтобы вся моя кровь излилась вместе с последними стенаниями моей родины!» [6, p. 12].

Путь героя Фосколо к этому решению оказался коротким, но полным новых душевных мук. А также новых откровений, касающихся сущности его «я» и смысла его существования.

Фактически роман Фосколо об Ортисе представляет собой рассказ о том, как постепенно именно это крайнее альтернативное решение — покончить с жизнью — крепнет по мере того, как одни за другими оборачиваются иллюзиями все стремления и надежды этого «беспокойного сердца».

Писатель последовательно подводит своего героя к убеждению, что иного выхода у него нет. Беспокойство («agitazione»), изменчивость настроений («прихоти свободного духа») сам Якопо признает своей главной особенностью (см. письмо от 22 ноября), и он пытается определить природу этого беспокойства. Благоразумный и прямолинейный Лоренцо неодобрительно называет эту особенность своего друга «нетерпимостью», «непокорностью» (indocilità), т. е. наклонностью к бунтарству против сложившегося порядка вещей. Письма Якопо вскрывают неоднозначную, достаточно сложную мотивацию бунтарских «прихотей» его духа. Мучительное беспокойство вызвано в нем острым недовольством собственным бессилием. И потому страданием называет Якопо свою незатухающую «яростную» и «несчастную» любовь к родине: «Ты видишь, как тяжко мне вести бездеятельное существование холодного и никому не нужного эгоиста: ведь даже мое молчание выдает, каким ничтожным и жалким я сам себе кажусь. Иметь сильную волю и ничего не мочь — это превратит и самого страстного политика в несчастнейшее создание» [6, p. 47].

Недовольство собой порождает у Якопо мизантропические настроения, которые усиливаются по мере того, как тают надежды на личное счастье и обостряется чувство одиночества. Постепенно мизантропическая разочарованность перерастает в «мировую скорбь», в экзистенциальную неудовлетворенность миропорядком. Не только его соотечественники, но все человечество и сама Природа представляются ему лицемерными и жестокими, безразличными к его переживаниям [6, p. 55]. Только любимая им Тереза еще поддерживает в нем желание жить. «Да, Тереза, я живу тобой, жить без тебя я не смогу. Если я тебя потеряю, кто утешит эту молодую душу, враждебную всему остальному миру?» [6, p. 55]. Убедившись, что Тереза никогда не сможет принадлежать ему, Якопо впадает то в полубезумное состояние «ярости», изливающейся в обвинениях, адресованных Природе, мирозданию, Богу, то в глубокую меланхолию, в «тяжкие сомнения» по поводу того, что «разумно»: «Всякий раз разум подбадривает меня, говоря: “Ты не бессмертен”. Что ж, значит, будем страдать до последнего. — Но нет, я выйду, выйду из ада этой жизни, и пусть я один сделаю это; думая так, я смеюсь над судьбой, над людьми и даже над всесилием Бога» [6, p. 79].

Свидание с поэтом Джузеппе Парини, стареющим, уставшим от жизненных разочарований кумиром века Просвещения, вновь пробуждает

в Якопо размышления о слабости его собственных сил, о чести его современников-итальянцев, которая вся сосредоточена в их славном прошлом, и об их бесславном настоящем, которое сделало родину рабыней чужеземцев. «Прощай, о несчастный юноша, — сказал Ортису Парини, — ты всегда будешь носить в душе благородные страсти, но никогда не сможешь их утолить. Ты всегда будешь несчастен. Я не могу дать тебе утешительных советов, потому что они не помогают даже мне в моих невзгодах, а источник их тот же, что и у твоих» [6, p. 120].

Слова Парини «излечивают» Якопо от его мечтаний о virtù в духе героев Плутарха. Теперь он убежденно видит в судьбе своей Италии проявление универсального закона, обрекающего отдельного человека и целые народы на унижения и страдания.

Прежде чем решиться осуществить задуманный им уход из жизни, Якопо много размышляет (и спорит в письмах с Лоренцо) о том месте, которое именно ему как отдельному индивидууму отведено в обществе и во всем универсуме.

Первый свой «счет» Якопо предъявляет обществу. Есть ли у него как свободной личности «долги» перед «другими» и перед обществом, как об этом твердит Философия? «Долги? Может быть, я в долгу перед теми, кто вырвал меня из свободных объятий Природы, когда мой разум еще не мог этому сопротивляться, и воспитал меня согласно своим потребностям и предрассудкам? Не я же сам, ни с того ни с сего, взвалил на себя эти долги? А теперь своей жизнью, как раб, должен платить за зло, которое причинило мне Общество, и только потому, что оно считает это зло благодеянием? О друг мой, каждый индивидуум от рождения — враг Общества, потому что Общество — непременный враг индивидуумов». Присущий Якопо индивидуализм побуждает его воспринимать самого себя вне каких-либо обязательств перед другими. Юный герой Фосколо по-романтически категоричен и сосредоточен на себе в своем протесте против общественных приоритетов. «Отвергая общие блага и обязанности, я могу сказать: Мир заключен во мне самом, и я считаю себя свободным от всех и вся, раз я лишен счастья, которое вы мне обещали» [6, p. 129].

Второй «счет» предъявляется Ортисом-патриотом Италии и итальянцам: «Где же твои сыны? У тебя (Италии. — *Е.С.*) есть все, кроме силы единения. И я бы со славой отдал за тебя свою несчастную жизнь: но что могут сде-

лать только моя рука и только мой голос? — Где твоя прежняя грозная слава? Несчастные! Мы что ни день вспоминаем о свободе и славе предков, но их блеск только ярче высвечивает наше жалкое рабство. Мы взываем к этим величественным теням, а в это время враги топчут их могилы. <…> Так кричу и я, когда во мне поднимается гордость итальянца, но я оглядываюсь вокруг и больше не нахожу своей родины» [6, p. 132].

Третий «счет»-обвинение адресован Природе, или «универсальному порядку» жизни всего на земле, «судьбам», которым следуют народы и нации, уничтожающие друг друга в войнах или, пережив период величия, бесславно умирающие, как в свой час умирает все живое. Сделав человека разумным, Природа умножила его бедственное положение среди других живых существ. «О Природа! Может, это тебе нужно, чтобы мы были несчастными, и чтобы ты видела в нас червей и насекомых, которые размножаются и копошатся, не зная, зачем живут? Дав нам роковой инстинкт жизни <…> зачем дала ты нам еще более роковой дар разума?» [6, p. 135].

И перед тем как осуществить роковой замысел, Якопо в последних письмах к Лоренцо и к Терезе вновь напряженно вглядывается в самого себя, вдумывается в смысл своей жизни — и итог этих размышлений оказывается романтически неоднозначным. Герой Фосколо пытается соизмерить свое частное бытие с бесконечностью мироздания и сознается, что его рассудок бессилен понять, есть ли высший смысл в его существовании. «Мировая скорбь» Ортиса достигает своего апогея, когда он пишет другу: «Я не знаю, ни зачем я родился, ни каков и что собой представляет мир, ни что такое я сам. И если я принимаюсь разбираться в этом, я со стыдом снова и снова признаюсь во все более пугающем своем невежестве. Я не знаю, что такое мое тело, мои чувства, моя душа; и той части меня, которая обдумывает то, что я пишу, и размышляет обо всем и о себе самой, тоже никогда не удается познать себя. Напрасно я стараюсь мысленно измерить эти огромные просторы вселенной, которые меня окружают. Я ощущаю себя внутри маленького уголка непознаваемого пространства и не знаю, зачем я нахожусь именно там, а не в ином месте <…> Со всех сторон я вижу только бесконечность, которая поглощает меня, как будто я всего лишь ее атом» [6, p. 150].

С другой стороны, в последнем обращении Якопо к Богу жизнь его предстает исполненной христианского нравственного смысла и благородных стремлений, а смерть — как акт отчаяния невинной жертвы онтологической

несправедливости, от которой страдает человечество. На его руках нет крови, а душа не ведала преступлений. Это обращение героя романа к Богу содержит одновременно и самооправдание христианина, и упрек Богу в безучастности к чаяниям патриотов Италии, и уверенность верующего, что Он не останется равнодушным к его внутренней драме. «Неужели, Отче, тебя радуют стенания человечества? Или ты предоставил смертным возможность самим оборвать их мучения лишь для того, чтобы они пренебрегли эти даром и в праздности то проливали слезы, то впадали в грех? <...> Бог не отвратит от меня глаз своих, Он знает, что я не мог более сопротивляться, Он видел, как я боролся с самим собой, прежде чем пришел к роковому решению; и Он слышал, как я молил Его, чтобы меня миновала эта горькая чаша» [6, p. 160].

Евангельская реминисценция в последних словах Якопо о «горькой чаше» позволяет увидеть в самоанализе героя романа новый вариант его самоидентификации. Она может быть истолкована как намек этого первого итальянского романтического героя на христологическую интерпретацию своих страданий и своей смерти. Или как один из намеков на нее, если вспомнить о его стойком самоощущении невинной жертвы, готовой собственными страданиями, кровью и, в конце концов, добровольной смертью «искупить слезы других» страдальцев, Терезы и самой его несчастной родины. На христологическую мотивацию самоубийства Ортиса указывают и такие детали: он осуществил свой замысел 25 марта, в знаменитую по Священному Писанию Святую пятницу предпасхальной недели, и на его столе были найдены Библия и начатое письмо к матери, в котором среди зачеркнутых строчек были различимы слова «искупление» (espiazione) и «вечный плач» (pianto eterno) [11, pp. 407–408]. Придав такой смысл добровольному уходу Якопо из жизни, Уго Фосколо привнес в его бунтарский нигилизм и романтический индивидуализм возвышенный духовный акцент, который добавил к героическому смыслу личной доблести (virtù) патриота пафос сострадательной жертвенности.

В 1832 г. появилась книга, рассказывающая об ином «пути к себе» через страдание — ином, нежели скорбное самопознание мятежного патриота Ортиса. Речь идет о «Моих темницах» Сильвио Пеллико, бывшего редактора романтического журнала «Кончильяторе», талантливого драматурга, переводчика и поклонника Байрона. За участие в карбонарском заговоре Пеллико в 1820 г. был схвачен полицией и осужден на смерть. Казнь была замене-

на пятнадцатилетним заключением, которое Пеллико отбывал в одиночной камере сначала в венецианской тюрьме-крепости Пьомби, потом в замке Шпильберг в Моравии.

Как Якопо Ортис (и как сам его автор — добровольный изгнанник Уго Фосколо), С. Пеллико приобрел в итальянской романтической литературе ореол жертвы, героя-страдальца, чьи муки идентифицируются с несчастьями всей Италии — «земли печали». Таков Пеллико в стихотворной новелле Джованни Берше «Отшельник из Ченизио» (1821): в монологе отца арестованного Пеллико сожаления о горестной судьбе Италии сменяются сетованием на «несчастье», обрушившееся на сына: «О несчастье! Его схватили, словно ягненка в яслях, и нечестивцы его одного вырвали из рук палача, чтобы, закованный в цепи, он медленно испил чашу страдания» [5, p. 426]. Самому же Пеллико, каким он изобразил себя в «Моих темницах», не свойственно самоощущение жертвы. Вырванный на многие годы из общественной и литературной жизни Италии, писатель не только выстоял в испытаниях, но и написал обо всем пережитом книгу, герой которой через «свои темницы» приходит к открытию в себе прежде неведомых ему личностных потенций, не позволивших ему поддаться трагическому комплексу фосколианского «giovine infelice».

Читатель романтической эпохи, итальянец, сразу увидел в книге Пеллико высокую, национально значимую «правду» противостояния их современника-итальянца тому грубому инструменту подавления и принуждения человеческой воли, каким была действовавшая в Италии австрийская полицейская система, ее законы и тюрьмы. Злободневное, ориентированное именно на итальянских современников звучание книги Пеллико усиливала ее ярко выраженная романтическая «программность»: книга бывшего редактора романтического журнала и автора манифестов первых ломбардских романтиков воплотила декларированную ими задачу сделать литературное произведение выразителем высокой нравственной Правды (А. Мандзони) и пользы ради «усовершенствования человечества, общественного и частного благополучия» (Э. Висконти) [2, с. 63, 53–54, 80–85]. В книге нет политической проблематики, но о переживаниях заключенного говорится подробно и искренне, причем обязательно с характерным добавлением относительно целительного действия христианских чувств — пробудившихся в узнике-карбонарии веры в Бога и сочувствия переживаниям близких:

«Я решил не говорить о политике, и потому опускаю все, что касается судебного процесса. Скажу только, что часто после долгих часов заседания, я возвращался в свою камеру таким измученным, таким подавленным, что я убил бы себя, если бы меня не удерживал голос религии и память о моих дорогих родителях» [9, p. 42].

Пожалуй, «запрограммированность» книги Пеллико в духе идеологии раннего ломбардского романтизма, в формировании которого Пеллико принял в конце 10-х гг. самое непосредственное участие, прямолинейнее всего проявилась в первых главах, особенно в главе 3, где Пеллико, едва попав в одиночную тюремную камеру и проведя там ночь в тревоге за своих близких, говорит о «чудесной счастливой перемене» в его настроении, вызванной мыслью о «Том, к Кому все несчастные взывают, Кого они любят и чье присутствие ощущают в самих себе! О Том, Кто дал силу Матери следовать за Сыном на Голгофу и стоять под Его крестом! О друге всех несчастных, о друге всех смертных! Это была первая минута победы религии над моим сердцем, и этой благодатью я обязан своей сыновней любви» [9, p. 6].

Эта глава как бы задает идеологический вектор всему дальнейшему повествованию о почти пятнадцатилетнем узничестве героя книги, который в прошлом был подвержен, по его же словам, «тысячам изощренных сомнений, ослаблявших его веру». Вера в Бога рассматривалась им ранее в рационально-прагматическом ключе, как своего рода эквивалент просветительского учения о постоянном совершенствовании личности: как источник уверенности в существовании другой жизни, более справедливой и потому оправдывающей те усилия по нравственному совершенствованию своей личности, ту жертвенность и любовь к ближнему, которые проповедует христианство. «К стыду своему, я долгие годы не мог прийти к выводу: Будь же последовательным! будь христианином!.. Главное же состоит вот в чем: люби Бога и ближнего своего. В тюрьме я наконец пришел к такому заключению и последовал ему» [9, p. 7].

Мысли о пользе христианской веры и морали рассеяны по другим главам, и в большинстве из них очевидно, что Пеллико старается избежать доктринерства и придать своим рассуждениям личный, прочувствованный характер. Так, рассказывая, как «горький груз одиночества» побудил его взяться за чтение (кое-каких романов, случайно оказавшихся у тюремщиков, а также, между прочим, «Божественной Комедии» Данте и Библии), Пеллико

признается, как не сразу дались ему понимание и вкус к размышлению над Священным Писанием. В этих размышлениях бывшего карбонария важное место занимают не только постулат любви к Богу и к людям, но и унаследованная от просветительской философии «надежда на царство справедливости», где торжествуют идеал свободы и достоинство человека. «Вместо того чтобы разрушить во мне то доброе, что смогла дать мне философия, христианство укрепило его, придало ему более высокие и крепкие основания» [6, p. 11].

«Мои темницы» — книга автобиографическая, и читатель ее с самого начала знал, что ее герой — человек, который в своей «прежней» жизни уже сумел осуществить ту программу гражданской и нравственной «доблести», о которой тщетно мечтал герой романа Фосколо: ведь Пеллико до ареста прожил яркую, деятельную жизнь патриота, состоялся как герой начавшейся освободительной борьбы, известный на всю Италию драматург и журналист. Романтический герой-бунтарь, уже сформировавший и проявивший в реальной жизни свою духовную и гражданскую индивидуальность, в «Моих темницах» оказывается, подобно Ортису, в ситуации мученика ненавистного ему режима, беспомощной жертвы трагически сложившихся обстоятельств. В этой типично итальянской ситуации «несчастному молодому человеку» — герою книги Пеллико — удалось найти новые духовные и нравственные ресурсы, которые помогли ему открыть или выработать в себе самом личностные качества, необходимые для сохранения душевного здоровья и самосознания достойного человека. Истинная «правда», выделявшая книгу Пеллико из разнородного потока итальянской романтической прозы эпохи Рисорджименто, заключалась не столько в декларациях новообращенного христианина, и даже не столько в описании мук заключенного, сколько в подкупающей откровенности, с какой герой книги ведет свой рассказ-исповедь о многолетней кропотливой душевной работе, которая в жесточайших условиях тюремного заточения шаг за шагом выводила узника из тупиков отчаяния, рационального философствования, из пытки одиночеством, из рецидивов эгоизма и ненависти к своим мучителям.

В этой душевной работе были спады, кризисы, отступления назад, и в рассказе Пеллико они предстают не только как следствия тяжкого тюремного режима, одиночества, различных ограничений, но и как естественные уступки индивидуализму в сложном процессе перестройки и расширения «кругозора» души, которой прежде владели исключительно «политические

страсти». Современные исследователи итальянской романтической прозы выделяют книгу Пеллико из ее потока, так как «психологическая сторона рассказа правдива и отличается чувством меры» [10, p. 577]. Так, слишком долгая неизвестность относительно своей будущей судьбы вызвала сомнения узника в том, сумеет ли он умереть по-христиански и с должным мужеством. «Возник соблазн избежать виселицы, покончив жизнь самоубийством, но соблазн этот рассеялся. В чем будет моя заслуга, если я не позволю палачу убить меня, но сам стану своим убийцей? В том, что я спасу свою честь? Но раз все равно придется умереть, не ребячество ли верить, будто больше чести в том, чтобы надуть палача, чем в том, чтобы не делать этого? Если бы я даже не был христианином, самоубийство, по зрелом размышлении, мне показалось бы глупым удовольствием, бессмыслицей» [9, p. 87]. Переезд в гондоле из тюрьмы Пьомби в карцер на острове Сан-Микеле, знакомые виды Венеции и воспоминания о «радости прошедших лет» взволновали героя книги, он припомнил друзей-литераторов, окружавших его в Милане, насыщенное культурное общение и обстановку единства интересов и замыслов, встречи с самыми выдающимися людьми Европы; но при мысли о трагическом настоящем узник не смог сдержать крик отчаяния: «Да, я был счастлив! я не променял бы своей судьбы на судьбу принца крови! — И после такой счастливой жизни оказаться за решеткой, переезжать из одной тюрьмы в другую, чтобы быть повешенным или погибнуть в оковах!» [9, p. 94]. Страшным ударом по уверенности Пеллико в силе его христианского смирения оказалась процедура чтения приговора, во время которой он был оскорблен неприкрытой враждебностью некоторых судей, вызывающе обрадованных объявленному Пеллико суровому наказанию. «Кровь во мне тогда закипела, я едва удержался, чтобы не выказать своего возмущения. Я скрыл его, и в то время как я еще радовался своему христианскому терпению, оно незаметно уже покинуло меня <...> Я не мог больше со снисхождением думать о некоторых моих врагах. Бог подверг меня суровому испытанию! — признается после этого герой книги. — Моим долгом было бы достойно вынести его. Но я не мог! не хотел! Наслаждение ненавистью мне было приятнее прощения; ночь я провел адскую. Утром не молился. Весь мир казался мне во власти силы, враждебной добру. Раньше бывало, что я иногда богохульствовал; но я бы не поверил, что снова вернусь к этому, и за такое короткое время!.. Я был несчастен, оттого что не мог молиться; но там, где надо всем берет верх гордость, уже нет

иного Бога, кроме себя самого. Мне хотелось бы поведать какому-нибудь Высшему Благодетелю свои отчаянные мысли, но в Него я больше не верил» [9, p. 95–97].

Книга Пеллико выделялась из потока романтической прозы исповедальной интонацией повествования, в котором читатель, с одной стороны, «слушает» внутренний монолог возрождающей самое себя души героя, а с другой — «видит» реальные, фактически достоверные подробности тюремной обстановки, занятий заключенного, событий, привлекших его внимание. Пеллико рассказывает, как он нацарапывал на поверхности стола свои размышления, к каким хитростям прибегал, чтобы написанное не прочитали тюремщики, как выскребал исписанную столешницу, чтобы освободить место для новых записей. Читатель «видит» героя у окна камеры, высматривающим в других окнах силуэты сотоварищей, наблюдающим за игрой детей в тюремном дворе, слушающим у стены голос, доносящийся из соседней камеры... Пеллико сообщает, на чем он спал, кто приносил еду и воду, о чем он думал ночью и что сочинял в тюрьме (за годы заключения он написал несколько исторических драм, набросков трагедий, стихотворных произведений). Он постоянно «вглядывается» не только в себя самого, как Ортис у Фосколо, но и в то немногое, что попадает в поле его физического и духовного зрения. Духовному избавлению от шор индивидуализма, толкавшего узника к греховному — к мрачной рефлексии, подавленности, ненависти ко всему окружающему, к соблазнительным мыслям о самоубийстве, — помогли, в частности, те выписанные в подробностях немногочисленные мгновения человеческого общения, которые оказались доступными заключенному в замкнутом пространстве его камеры. Именно они сыграли главную роль в том, что герой Пеллико не утратил, а даже расширил свою связь с окружающим его миром, восстановил и упрочил веру в простые и мудрые истины христианского учения. «В первые же дни у меня появился друг. Это был не охранник, и не кто-то из обслуги или из господ следователей. Это, однако, было человеческое существо. И кто же это был? — Глухонемой мальчуган пяти-шести лет. Он останавливался под моим окном и улыбался мне, и делал знаки руками. <...> Однажды ему позволили войти ко мне в камеру. <...> Я взял его на руки, и невозможно описать восторг, с каким он стал ласкаться ко мне. Сколько любви в этой милой маленькой душе! Как же мне захотелось заняться его воспитанием и спасти от ужасного его существова-

ния! <...> Странная вещь! Жить в подобном месте — это, казалось бы, самое большое несчастье, однако этот ребенок был так же счастлив, как в его возрасте может быть счастливым сын короля. Я размышлял об этом и понял, что настроение может не зависеть от места» [9, p. 14].

На почти пятнадцатилетнем пути узника герой книги Пеллико находит еще немало поводов для укрепляющего его душу чувства общности с людьми. Из своего окна он видит другого узника, философа Мелькиорре Джойю и обменивается с ним приветствиями, пока охранники не запретили это. «Встреча с хорошим человеком меня утешала, пробуждала симпатию, заставляла думать. Ах, думать и любить — какое это благо! Я отдал бы жизнь, чтобы спасти Джойю от карцера, однако, увидев его здесь, я ободрился душевно» [9, p. 19]. Песня, несущаяся из камеры женщин-арестанток, дружба с доброй и непосредственной дочкой тюремщика, приносившей узнику его любимый крепкий кофе, ежедневное кормление муравьев, проложивших дорожку на подоконнике, редкие письма близких и визиты друзей, добившихся разрешения посетить узников, случайные встречи в тюремном коридоре с другими узниками — бывшими соратниками по политической борьбе, а во время переезда в крепость Шпильберг — с простыми жителями австрийских деревень и городков, выразившими свое искреннее сочувствие закованным в цепи заключенным иностранцам: все это наполняет героя книги то волнующими, то утешающими его впечатлениями, направляет чувства и мысли узника к христианскому состраданию и любви к людям («О, как я был благодарен всем! сколь сладостно нам милосердие, проявленное нам подобными! Как сладостно любить их! Утешение, которое я черпал в этом, даже уменьшало мое возмущение теми, кого я называл своими врагами» [9, p. 103]. Особенно ценными в духовном плане оказались беседы через тюремное окно с угасающим в заключении молодым узником Оробони, возродившие в герое книги желание верить, молиться и по-христиански прощать, а не ненавидеть тех, кто причинил ему зло. Болезнь и смерть Оробони, болезнь Пьеро Марончелли, соседа по камере и сотоварища Пеллико по карбонарской венте, участие героя книги в хирургической операции, которой прямо в камере был подвергнут Марончелли из-за воспалившейся после ношения цепей ноги, общение с добросердечным охранником-немцем по имени Шиллер, чутким к переживаниям лишенных родины заключенных — все это побуждает героя книги к интенсивной внутренней работе, которая заполняет его дни, совер-

шенствует и укрепляет его понимание людей и сострадание к ним. К обретению долгожданной свободы он приходит в согласии с миром, с твердым убеждением, что он владеет духовными ценностями, объединяющими всех и помогающими не терять человечности в самых невыносимых страданиях: «Ах, дружба и религия — вот два неоценимые блага! Они скрашивают даже дни узников, для которых уже погас свет благодатной надежды. Бог действительно с теми, кто несчастен — кто несчастен и любит!» [9, p. 162].

«Мои темницы» Пеллико — это внутренний монолог человека, который был героем, стал мучеником и в трагических обстоятельствах и испытаниях героически пересоздал свое «Я». В рожденных этими исключительными обстоятельствами простых человеческих чувствах — в тревоге за близких, в сострадании, благодарности, дружбе, вере в Бога — он нашел доступный и понятный всем людям высокий духовный и нравственный ресурс для возрождения своего единства с миром, которое должны были, но не смогли уничтожить годы тюрьмы [2, с. 172].

Якопо Ортис и Сильвио Пеллико — два «несчастных молодых человека» — две романтические судьбы, несчастье которых заключалось в их «отторгнутости от героизма». Каждая из них, однако, по-своему героична. Это истории преодоления личностью диктата своего злого рока — пути разных, но схожих в героическом внутреннем преображении. В Ортисе над сознанием своей исключительности, над бунтом против мироздания и Бога, над комплексом страдальца берет верх новое понимание героизма — он мыслит себя как искупительную жертву, он приносит свою жизнь в жертву мечте об освобождении униженной родины. Героизм узника «Моих темниц» состоит в мощном сопротивлении комплексу страдальца и жертвы, в умении найти нравственные опоры для обновления своих душевных сил, веры в людей и грядущую свободу.

Список литературы

1 *Ломидзе* С.Г. Уго Фосколо // История литературы Италии. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. IV, кн. 1. С. 79–117.
2 *Сапрыкина Е.Ю.* «Мои темницы» Сильвио Пеллико. Страдание как путь к духовному возрождению // Итальянский романтизм в его основных концептах. М.: ТЕЗАУРУС, 2014. С. 165–172.
3 *Соколова Т.В.* «Личный роман» как феномен романтического психологизма // Многоликая проза романтического века во Франции. СПб.: Издат. дом СПбГУ, 2013. 397 с.

4 *Balduino A.* Manzoni, Nievo e altro Ottocento. Pagine di storia letteraria. Roma, 2010. 198 p.
5 *Berchet G.* Il romito del Cenisio // Otto secoli di poesia italiana. A cura di G. Spagnoletti. Roma, Newton Compton ed., 1993. 825 p.
6 *Foscolo U.* Ultime lettere di Jacopo Ortis. Milano: Rizzoli ed., s.d. 165 p.
7 *Jonard N.* Le romantisme italien. Paris: Presses univ. de France, 1996. 127 p.
8 *Palumbo M.* Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo. Roma, Carocci, 2007. 210 p.
9 *Pellico S.* Le mie prigioni. Firenze: Le Monnier, 1884. 201 p.
10 *Scotti M., Marucci V.* Romanticismo europeo e romanticismo italiano // Storia della letteratura italiana. Diretta da E. Malato. Roma: Salerno ed., 1998. Vol. VII. P. 483–597.
11 *Terzoli M.A.* Ugo Foscolo // Storia della letteratura italiana. Diretta da E. Malato. Roma: Salerno ed., 1998. Vol. VII. P. 379–482.

References

1 Lomidze S.G. Ugo Foscolo [Ugo Foscolo. *Istoriya literatury Italii* [Ugo Foscolo. A History of Italian Literature]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2016. 752 p. (In Russ.)
2 Saprykina E. Yu. *“Moi temnicy” Silvio Pelliko. Stradanie kak put k dukhovnomu vozrozhdeniyu. Italyanskiy romantizm v ego osnovnykh konceptakh* [“Les mie prigioni” by Silvio Pellico. ‘Suffering’ as a way towards spiritual renaissance. Italian Romanticism in its major concepts]. Moscow, Tezaurus Publ., 2014. 311 p. (In Russ.)
3 Sokolova T.V. *“Lichnyy roman” kak fenomen romanticheskogo psikhologizma. Mnogolikaya proza romanticheskogo veka vo Francii* [A “personal novel” as a phenomenon of Romantic psychology. A multi-faced prose of the Romantic Age in France]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2013. 397 p. (In Russ.)
4 Balduino A. *Manzoni, Nievo e altro Ottocento. Pagine di storia letteraria.* Roma, 2010. 198 p. (In Italian)
5 Berchet G. *Il romito del Cenisio. Otto secoli di poesia italiana. A cura di G. Spagnoletti.* Roma, Newton Compton ed., 1993. 825 p. (In Italian)
6 Foscolo U. *Ultime lettere di Jacopo Ortis.* Milano, Rizzoli ed., s.d. 165 p. (In Italian)
7 Jonard N. *Le romantisme italien.* Paris, Presses univ. de France, 1996. 127 p. (In Italian)
8 Palumbo M. *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo.* Roma, Carocci, 2007. 210 p. (In Italian)
9 Pellico S. *Le mie prigioni.* Firenze, Le Monnier, 1884. 201 p. (In Italian)
10 Scotti M., Marucci V. Romanticismo europeo e romanticismo italiano. *Storia della letteratura italiana.* Diretta da E. Malato. Roma, Salerno ed., 1998, vol. VII, pp. 483–597. (In Italian)
11 Terzoli M.A. Ugo Foscolo. *Storia della letteratura italiana.* Diretta da E. Malato. Roma, Salerno ed., 1998 , vol. VII, pp. 379–482. (In Italian)

УДК 82-31
ББК 83.3 (4Вел) – 8

ЭПИКУРЕИЗМ И ХРИСТИАНСТВО В ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ ДЖ. ЛОКХАРТА «ВАЛЕРИУС. РИМСКАЯ ИСТОРИЯ» И Т. МУРА «ЭПИКУРЕЕЦ»

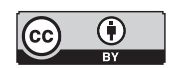
 Е.В. Сомова
Московский педагогический государственный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 20 мая 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-110-131

Аннотация: Статья посвящена малоисследованным в отечественном литературоведении историческим романам Дж. Локхарта и Т. Мура и вводит в научный оборот новый материал. Анализируются основные принципы создания исторического повествования, традиция В. Скотта и Ф. Р. Де Шатобриана, философия Эпикура в романах, специфика работы писателей с источниками при воссоздании исторической эпохи. В процессе анализа текста сделаны следующие выводы. Итогом размышлений Дж. Локхарта и Т. Мура о времени и истории является идея о том, что каждый человек оказывается связанным со всем мирозданием, а культура каждой отдельной эпохи зависит от культуры предшествующих цивилизаций. Следует отметить влияние жанра философской повести Просвещения на форму романа Дж. Локхарта «Валериус». Категории времени, смысла жизни, смерти, места и роли человека в истории вводятся в повествование через форму философского диалога. Следуя традиции Ф. Р. Шатобриана, Дж. Локхарт и Т. Мур широко привлекают литературный материал, тексты Гомера, Вергилия, Горация, Цицерона, философские памятники античности — сочинения Эпикура, Лукреция, Платона. Художественное осмысление исторического процесса Дж. Локхартом и Т. Муром позволяет выявить своеобразие исторической концепции писателей в этико-философской системе викторианской Англии XIX в.

Ключевые слова: исторический роман, жанр, философская система, традиция, античная философия, эпикуреизм, христианство, историографический источник, историческое повествование.

Информация об авторе: Елена Викторовна Сомова — доктор филологических наук, доцент, Московский педагогический государственный университет, ул. М. Пироговская, д. 1, стр. 1, 119991 Москва, Россия.

E-mail: shalot1@rambler.ru



EPICUREANISM AND CHRISTIANITY IN HISTORICAL NOVELS *VALERIUS. A ROMAN STORY* BY J.G. LOCKHART AND *THE EPICUREAN* BY T. MOORE

© 2017. E.V. Somova
Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russia
Received: May 15, 2016
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The article examines historical novels by J.G. Lockhart and T. Moore hitherto understudied in Russia. It analyzes main principles and techniques of historical narrative in these novels; the influence of Walter Scott and F.R. Chateaubriand; philosophical Epicureanism in the novels; and the specificity of their work with historical sources. The author comes to the following conclusions. Lockhart's and Moore's reflection on time and history results in the idea that every man is connected with the whole of creation, and that the culture of each epoch depends on the culture of earlier civilizations. Lockhart's novel *Valerius*, for example, was influenced by the genre of the Enlightenment philosophical novella. Such categories as time, the meaning of life, death, place, and role of man in history are introduced in the narrative through the form of philosophical dialogue. Following the tradition of F.R. Chateaubriand, Lockhart, and Moore largely draw on literary heritage: texts by Homer, Virgil, Horace, Cicero as well as philosophical works of antiquity: the writings of Epicurus, Lucretius, and Plato. Historical novels by Lockhart and Moore reveal certain important aspects of the ethical and philosophical system of the 19th century Victorian England.

Keywords: historical novel; genre; philosophic system; tradition; antique philosophy; Epicureanism, Christianity, historical sources; historical narration.

Information about the author: Elena V. Somova, DSc in Philology, Associate Professor, Moscow State Pedagogical University, M. Pirogovskaya 1/1, 119991 Moscow, Russia.
E-mail: shalot1@rambler.ru

В английской литературе XIX в. внимание романистов, обратившихся к воссозданию прошлого, привлекают два ведущих направления, соответствующих историографическим изысканиям эпохи. Национальная история представлена романами В. Скотта, Э. Бульвер-Литтона, Ч. Кингсли, У.Х. Эйнсворта, Дж. П.Р. Джеймса, Ч. Диккенса, У. Теккерея.

Второе направление — история античности — нашло отражение в романах Э. Бульвер-Литтона «Последние дни Помпей» (“The Last Days of Pompeii,” 1834), «Павсаний-спартанец» (“Pausanias the Spartan,” 1876), Дж. Локхарта «Валериус. Римская история» (“Valerius. A Roman Story,” 1821), Т. Мура «Эпикуреец» (“The Epicurean,” 1827), У. Коллинза «Антонина, или Падение Рима» (“Antonina, or The Fall of Rome,” 1850), Ч. Кингсли «Ипатия» (“Hipatia,” 1853), Н. Уайзмена «Фабиола» (“Fabiola, or the Church of the Catacombs,” 1854).

Причиной возрождения интереса поэтов, художников, романистов XIX в. к античной культуре явилось стремление осмыслить истоки и пути развития западноевропейской цивилизации, культурную соотнесенность эпох, определить природу исторического знания, выявить соотношение настоящего и прошлого.

На фоне значительных историко-археологических открытий в Греции и Риме, многочисленных художественных и историографических исследований возникает неоэллинизм как особое движение западноевропейской мысли конца XVIII – первой половины XIX вв. В Англии неоэллинизм находит художественное воплощение прежде всего в поэзии, в творчестве Дж. Г. Байрона, Дж. Китса, П.Б. Шелли, У. Лэндора, видевших в древнегреческой культуре вневременный идеал прекрасного. В «Греческих очерках»

("Greek Stadies: A Series of Essays," 1839–1894) и «Эстетике Платона» ("Plato`s Aesthetics," 1891–1892) У. Пейтер разделяет точку зрения Гегеля о том, что классический художественный тип, эстетический идеал, возникший в Греции в V в. до н. э., периодически возвращается в культуру — в эпоху Ренессанса, в XVII в. У. Пейтер не ограничивает эллинистический идеал эпохой Древней Греции, рассматривая его вне времени: «Духовные силы прошлого, влияющие на культуру следующего века, продолжают подспудно жить в ней. Эллинский элемент не довольствуется подземным существованием. Время от времени он выплывает на поверхность и культура, очистившись и утвердившись, возвращается к своему первоисточнику. Эллинизм в нашей духовной жизни не является просто растворимым составным элементом, он образует в ней сознательную традицию» [4, с. 160].

Одним из направлений неоэллинизма явилось в середине XIX в. возрождение неоплатонизма, центром которого, как отмечает У. Инг [7, p. 95], стал Кембридж, а последователями — Ф.Д. Моррис, Дж. Селуолл, Дж. Грот.

История и культура Древней Греции и Рима привлекают внимание создателей исторического романа. Изображая различные эпохи античности, писатели опираются на исследования К. Вордсворта «Греция: живописная, историческая и описательная» ("Greece: Pictorial, Historical and Descriptive," 1839), Дж. Финлея «Эллинское государство и греческая нация» ("The Hellenic Kingdom and the Greek Nation," 1836), Дж. Грота «История Рима» ("History of Rome," 1838–1843), Ч. Мэривейла «История Рима под властью императоров: эпоха Августа» ("History of Rome under the Emperors: The Augustian Age," 1843), Дж. Лонга «Гражданские войны в Риме» ("The Civil wars of Rome," 1848).

К истории поздней античности, когда среди многообразных философских и этических учений Рима эпохи заката империи (эпикуреизма, стоицизма, кинизма) развивается молодая религия — христианство, обращаются в исторических романах Дж. Локхарт, Т. Мур и в конце XIX в. У. Пейтер. Следуя традиции романа-воспитания, авторы показывают становление характера, изменение философских взглядов героя, который в начале жизненного пути воспринимает мир с эпикурейской жизнерадостностью, а в финале приходит к обретению христианской веры.

Роман Дж. Локхарта «Валериус. Римская история» ("Valerius. A Roman Story," 1821) — один из первых в английской литературе исторических ро-

манов, воссоздающих жизнь античного мира. Дж. Локхарт — талантливый писатель, перу которого принадлежит несколько романов, эссе о творчестве Р. Бернса, Дж. Г. Байрона, В. Скотта. Свои «Письма о демонологии и колдовстве», создававшиеся уже перед смертью и опубликованные в 1832 г., В. Скотт адресует Дж. Локхарту не только как своему зятю и близкому духовно человеку, но и как беспристрастному историку. На общий замысел романа Локхарта «Валериус» — показать жизнь отдельного человека в историческом аспекте, и на своеобразие жанровой формы несомненное влияние оказали художественные открытия В. Скотта.

В романе Дж. Локхарта представлен исторический материал из поздней античности (начало II в. н. э.). Римская империя в эпоху столкновения язычества и христианства показана глазами Кая Валериуса, родившегося в отдаленной римской колонии в Британии. Выстраивая сюжет романа как путешествие героя в столицу, Дж. Локхарт продолжает традицию французского «археологического» романа конца XVIII – начала XIX вв. Возникновение данной жанровой разновидности Б.Г. Реизов [5, с. 152] относит к моменту публикации романа Ж.Ж. Бартелеми «Путешествие молодого Анахарсиса в Грецию в середине IV столетия до Р.Х.» (1788), оказавшего в дальнейшем влияние на романы «Путешествие Пифагора» (1799) С. Марешаля и «Мученики» (1802) Ф.Р. Шатобриана. В 20-е гг. XIX в. во французской литературе к жанру исторического «археологического» романа обращаются барон де Теис («Путешествие Поликлета в Рим, Спарту и Афины», 1821), М. Маршанжи («Тристан-путешественник, или Франция в XIV веке», 1825), А.Ф. Вильмен («Ласкарис, или Греки в XV веке», 1825).

Своеобразие данной жанровой модификации состоит в том, что сюжетообразующим началом является мотив странствий героя. Путешествие персонажа позволяет автору отбирать и выстраивать исторический и этнографический материал в соответствии с намерением воссоздать общий колорит эпохи. В романе Бартелеми скиф Анахарсис предпринимает путешествие в Грецию за несколько лет до рождения Александра Великого (356 г. до н. э.). Отправляясь из Афин в другие области, герой наблюдает верования и обычаи, особенности правления, присутствует при празднествах и обрядах.

Историографический материал, почерпнутый романистом в трудах древних авторов, представлен через восприятие главного героя Анахарсиса. Мотив путешествия вводится с целью показать становление характера ге-

роя в процессе познания, открытия мира. Данной традиции, свойственной просветительскому роману, следует Ф.Р. Шатобриан в романе «Мученики». Центральное место в историко-мифологическом повествовании занимает рассказ-исповедь Эвдора о странствиях по Греции, Италии, Галлии и Скифии. Автор создает широкое эпическое полотно жизни Римской империи в правление Диоклетиана. Однако при этом событийное начало подчинено изображению духовного становления героя.

К предшествующему художественному опыту (в большей степени к опыту Ф.Р. Шатобриана) и обращается Дж. Локхарт в романе «Валериус». Однако в отличие от Шатобриана, историческое время у Локхарта ретроспективно. Старик Кай Валериус вспоминает события своей далекой юности и ведет неторопливое повествование, обращаясь к слушателям. «Я передам вам, друзья мои, подробно и последовательно то, что случилось со мной в Риме» (Здесь и далее перевод мой. — *Е.С.*) [8, p. 3].

Описывая события, свидетелем и участником которых был, Валериус словно бы вновь переживает волнения, надежды, первую любовь, столкновения с несправедливостью и жестокостью. В романе показан процесс осознания героем своего места в мире, во времени, в историческом потоке. С этой целью Локхарт для романа-исповеди избирает усложненный хронотоп — перемещение героя в пространстве и ретроспекцию.

В первой главе перечисляются метрополии, через которые проезжает Валериус по пути из провинции в столицу, и дается несколько романтических пейзажей цветущего Средиземноморья. Однако доминируют в романе не природные образы, а описания «вечного города». Свободно владея классическими языками, Дж. Локхарт при работе над текстом изучал многочисленные источники и свидетельства древних авторов. Поэтому облик античного Рима воссоздается историографически точно.

Как и Ф.Р. Шатобриан, Дж. Локхарт дает описания архитектурных памятников и произведений искусства (творения Фидия, Праксителя, Мирона) через восприятие героя, понимающего и тонко чувствующего прекрасное. Город поражает Валериуса красотой и роскошью: дворцы, сады, фонтаны, тысячи статуй. Дж. Локхарт подчеркивает различие греческого и римского канонов в искусстве.

Гармоничность и жизнерадостность греческого искусства соседствует в «вечном городе» с мощью и величественностью (“majestic”), свойствен-

ными римскому мировосприятию. Одна из глав романа посвящена описанию путешествия по Риму, когда перед глазами героев последовательно возникают архитектурные памятники различных эпох и стилей, ставшие, символами Римской империи — Пантеон, Колизей, Форум, Капитолийский холм «с его куполами, гордыми башнями, яркостью красок и жаром полуденного времени» [8, p. 167]. Созерцая пространство, заполненное блеском оружия и знаменами, спутник Валериуса Ксерофраст декламирует строки из «Энеиды» Вергилия о римской славе.

Любая часть Рима связана в памяти путешественников со словами античных авторов. На Палатинском холме персонажи воображают себя слушателями филиппик Цицерона. У дорических колонн портика храма Аполлона, звучит гимн, отражающий языческие верования Рима, возникают образы смерти, подземного мрака, печальных теней (“melancholy shades”), душ, блуждающих по берегам Коцита и сумеречным болотам Гадеса.

Образы подземных глубин и древних могил появляются в романе Дж. Локхарта и при описании другого важнейшего топоса Рима — катакомб. О происхождении подземного города рассказывает героям, скрывающимся от преследований, священник Аврелиус. «Мы двинулись далее в мрачные области (“gloomy regions”). Мы шли вдоль арок, прорубленных в толще земли, через подземные галереи, бесконечные коридоры и повсюду замечали надписи, хранившие память о добродетелях умерших» [8, p. 349]. Среди всего, что герои увидели в Риме перед отплытием в Британию — величественных дворцов, садов, произведений искусства — подземный город как древнейший памятник более всего поразил их воображение.

Изображение памятников языческого и христианского Рима создает фон, на котором развивается центральный исторический конфликт — преследование христиан в правление императора Траяна. На страницах романа выстраивается дискуссия о природе Божества, о развитии христианства и его судьбе в империи. По мнению эпикурейца Капито, мягкость и милосердие Траяна по отношению к христианам может привести к катастрофе. Философ объясняет своим собеседникам основные христианские догматы, «которые пришли из Иудейских источников, темных и мистических» [8, p. 42].

Следуя традиции В. Скотта, Дж. Локхарт изображает столкновение противоборствующих сил эпохи глазами чужестранца. Кай Валериус воплощает идею веротерпимости и неприятия религиозного фанатизма: «Каждый

человек имеет право думать и веровать в соответствии со своими убеждениями и мировоззрением» [8, p. 324]. Как герой, широко и гуманистически мыслящий, он с одинаковой симпатией относится и к язычникам, и к христианам. Однако Дж. Локхарт воплощает мысль о том, что в потоке истории старое неизбежно становится достоянием вечности. Несмотря на многочисленные жертвы, новое вероучение победит и определит дальнейшую судьбу мира.

Сцены в амфитеатре дают возможность Локхарту панорамно изобразить нравы римлян, многоголосую, пеструю римскую публику. Девятая глава построена как последовательный ряд коротких сцен, диалогов, реплик, портретов. Валериус наблюдает за появлением императора Траяна, патрициев и других знатных и известных исторических личностей эпохи. Его внимание привлекло бледное лицо историка Тацита. Плиний Младший по осанке и внешнему облику представляется ему любезным придворным. Появляясь как лицо эпизодическое, Плиний тем не менее играет в романе важную роль, поскольку является противником нового вероучения. В первое издание романа Дж. Локхарт в качестве приложения поместил письма Плиния Траяну, одобряющие его политику устрашения христиан. Цезарь показан как воплощение жестокости и несправедливости и олицетворяет свой народ, не лучшие качества которого раскрываются в любви к жестоким и кровавым играм. Изображение гладиаторов и гибели христиан на арене амфитеатра как эпизод знаковый для раскрытия жизни и нравов Римской империи, клонящейся к упадку, будет воспроизводиться далее практически во всех исторических романах европейских авторов, посвященных данной эпохе (Э. Бульвер-Литтон, Н. Уайзмен, Г. Мелвилл-Уайт, Г. Сенкевич и др.).

Дж. Локхарт изображает кипение страстей римской толпы, когда на арене последовательно появляются дикие звери. Однако кульминацией первой части романа становится гибель Тисия. Художественное время усложняется, поскольку в ретроспективное повествование Валериуса включается историческое время, перспектива, уходящая в прошлое. В монологе Тисия Локхарт показывает, как недавняя история империи отражается в судьбе одного из ее граждан — обыкновенного солдата.

Размышления героя о том, что жизнь отдельного человека зависит от времени, от характера и событий исторической эпохи связаны в романе с созерцанием струящихся вод и образом ручья. Время невозможно ощутить, уловить быстрое скольжение минут, переход из одного состояния в другое,

как невозможно ощутить скольжение тихого ручья (“gentle brook”) [8, p. 249]. Данное сравнение является скрытой цитатой из поэмы Лукреция «О Природе вещей», вместе с которой в роман входит философия эпикуреизма:

Никем ощущаться не может
Время само по себе, вне движения тел и покоя.

(Пер. Ф. Петровского)
[2, с. 39]

Образ струящихся вод вызывает в сердце героя чувство тоски и желание вновь оказаться на зеленых просторах Британии, дикой, не цивилизованной, но свободной. Пребывая в отчаянии, Валериус еще сильнее ощущает контраст с Римом и проклинает жестокость равнодушной в своей роскоши и великолепии столицы.

Изображая кризисный, переломный момент истории, Дж. Локхарт в традициях В. Скотта показывает переплетение личной, частной судьбы героев с историческими событиями. В отличие от первой части романа, где доминируют описания и философский диалог, во второй части сюжет развивается динамично. Афанасии, знатной римлянке, принявшей христианство, дочери лучшего полководца императора Тита, угрожает публичная казнь. Влюбленные, пройдя через многочисленные препятствия и опасности (похищение узников, путь через катакомбы, бегство из Рима), в последней главе обвенчаны и отплывают в Британию.

Осознание героем движения истории, своеобразия эпохи происходит на фоне его философских размышлений, меняющихся под влиянием происходящих событий. В традициях романа-воспитания Дж. Локхарт показывает духовное становление Валериуса. Если в первой части герой воспринимает мир с жизнерадостностью эпикурейца, то во второй части появляются мотивы философской системы стоиков.

Излюбленное состояние души Валериуса — философское (“philosophic”) размышление, созерцание. Он следует совету Эпикура, данному в «Письме к Менекею»: «Никогда не нужно оставлять занятий философией, для того, чтобы «сохранить добрую память о прошлом и не испытывать страха перед будущим» [6, с. 56]. В первой части романа Валериус, подобно многим выдающимся личностям эпохи, разделяет взгляды эпикурейцев на Природу вещей

(“Nature of things”), на законы, управляющие мирозданием. Спутник и постоянный собеседник Валериуса, Капито, становится его духовным наставником в философском учении эпикуреизма. Он рассказывает об Эпикуре, развивая «золотые теории» (“Golden theories”) [8, p. 37] мудрецов из Сада, перемежая свой рассказ многочисленными цитатами из Лукреция, изложившего суть учения в поэме «О Природе вещей» (“De Rerum Natura”), и других поэтов.

Дж. Локхарт обращается к форме философского диалога, который, органично вплетаясь в повествование-исповедь, дает возможность целостно воссоздать философскую систему Эпикура, основные положения физики и этики. Излагая философские принципы школы, Капито называет Эпикура Великим рассеивателем заблуждений (“Great dispeller of delusion”) [8, p. 252], поскольку его главная цель — освободить людей от страха перед богами и смертью.

Рассуждения Капито о беспредельной Вселенной, о материи и первоначалах, о бесконечном разнообразии мира — как результате случайных и временных сцеплений атомов, движущихся непрерывно и вечно в пустоте, — подчинено, как и у Эпикура, объяснению основных этико-философских категорий: души, судьбы человека в потоке времени, конечности человеческой жизни, смерти. Дж. Локхарт воспроизводит синкретизм философского мышления Эпикура и Лукреция, при котором философские понятия и термины объясняются с помощью метафор. В тексте возникают известные образы атомов-пылинок в солнечном луче, «ливня» атомов, стремительно движущихся в пространстве (“shower of atoms which moves every where through space”) [8, p. 251].

Лейтмотивным в романе Дж. Локхарта становится метафорический образ потока, пришедший в систему Эпикура не из атомистики Демокрита, а из практически не сохранившегося сочинения Гераклита Эфесского «Музы, или О Природе». Платон («Кратил»), Аристотель («О небе»), Диоген Лаэртский («Жизнь философов») указывают, что Гераклит сравнивает жизнь с течением реки: «Ты в потоки те же самые дважды не войдешь... Все бежит, и ничто не стоит» [1, с. 257].

Имя Гераклита возникает в романе Дж. Локхарта в связи с размышлениями Валериуса о важнейшем вкладе мудреца из Эфеса в развитие философской мысли: идее борьбы противоположностей как главном условии существования мироздания. Исходя из того, что в тексте возникают тради-

ционные антонимичные пары Love — Hatred, Light — Darkness, образы — Discord, Struggle, Chaos, можно предположить, что Валериус комментирует отрывки из произведений Гераклита («Музы») и Эмпедокла («О Природе»). Гераклит говорит об ошибке Гомера: «Обманулся поэт и тогда, когда изрек: //“Сгинет пусть Рознь из среды богов и людей”». По выражению философа, «все порождаемо Рознью» [1, с. 241–242], все объекты возникают и исчезают в результате вечной борьбы.

В размышлениях Валериуса о быстротечности, мимолетности (“evanescent”), тщете всего сущего звучит и мысль о том, что вечная борьба и вечное обновление сохраняют мироздание от опасности всеобщего разрушения (“danger of mutual destruction”) [8, p. 182]. Образы ушедшего во тьму прошлого (“darken Past”) и сияющего будущего (“illuminat Future”), юности и старости, развития и разрушения также являются в романе Дж. Локхарта реминисценциями из поэтических творений Гераклита и Лукреция.

Центральная метафора романа, посредством которой героем философски осмысляются категории времени, жизни и смерти, — образ времени-потока. «Каждый человек ощущает себя подвижной частью этого безбрежного, не имеющего конца потока универсального бытия (“vast endless stream”, “universal Being”) [8, p. 251]. Часть эта на миг выхвачена из потока, остановлена в движении, но вновь смешается с ним и будет рассеяна на тысячу фрагментов, блуждающих бесцельно через великую, все вмещающую Пустоту» (“Great all—receiving Void”) [8, p. 251].

Поскольку цель атомистической концепции мира у Эпикура — избавить человека от страха смерти, — то и в романе Дж. Локхарта к данной этико-философской проблеме персонажи обращаются несколько раз. Во второй части романа Валериус беседует с человеком преклонных лет, отцом Центуриона, о том, почему людей всегда тревожит мысль о времени, когда они станут жертвами Оркуса (“Orcus”). «Как тучи роняют капли, так и с многонаселенной земли на Стигийские берега без счета падают отпущенные души» (“fall dismissed ghosts upon the Stygian shore”) [8, p. 250]. Согласно религиозным представлениям римлян, вошедший во врата Аида навсегда становится обитателем царства мрака. Собеседник Валериуса, осознавая, что отпущенная ему мера времени (“proportion of time”) заканчивается, трагически воспринимает необходимость поменять тихое журчание ручья на воды Стикса и утратить навсегда яркий священный (“cheerful and sacred”) свет солнца и луны.

В репликах эпикурейца Тарны звучат знаменитые слова Эпикура, объясняющие, что смерть — это лишь угасание ощущений. Состоящим из атомов душе и телу свойственно испытывать страдания и страх. Но когда сцеплению атомов приходит конец, они вновь обретают свободу и странствуют по отдельности, как тысячи лет до этого. Поэтому, как говорит мудрец из Сада в «Письме Менекею»: «Самое ужасное из зол — смерть — не имеет к нам никакого отношения. Когда мы есть, то смерти еще нет, а когда смерть наступает, то нас уже нет» (“when death is, we are not”) [8, p. 252].

Старый римлянин, обращаясь к образу водных потоков, соглашается, что разум принимает эпикурейские теории и утешается идеей бесконечности существования в общем потоке Вселенной. Подобно тому, как душа истинного римлянина утешается шумом волн великого Тибра, несущего воды к Океану, а душа египтянина — «спокойствием извечной музыки струящего воды Нила» (“eternal music of rolling Nilus”) [8, p. 251]. Но старик, находясь уже у границы жизни, сохранил веру предков. По его убеждению, следует размышлять все же не об урнах с тленным прахом, а о сумрачных областях, где дорогие тени (“dear shades”) ожидают встречи со своими потомками.

Размышления персонажей о смерти связаны с главной философской категорией романа — смысла жизни, места человека в потоке времени и истории. Своеобразие структуры и хронотопа романа определяется метафорой «путь жизни» (“the path of life”) [8, p. 106]. Появляясь уже в древних текстах (например, в Псалмах Давида: «Ты укажешь мне путь жизни» Пс. 15. 11), данный образ из христианской теологии и философии переходит в художественное творчество (Августин Блаженный «Исповедь», Дж. Беньян «Путь Паломника» и др.).

Исходя из сюжетообразующей роли метафоры «путь жизни» в романе «Валериус», можно говорить о влиянии на Дж. Локхарта не только «археологического» романа-путешествия, английского просветительского и сентиментального романа, но и традиции французского Просвещения. Отчасти это традиция Д. Дидро, поскольку Дж. Локхарт был последователем его этико-философских взглядов, представляющих своеобразный синтез эпикурейства и стоицизма. В большей степени в романе «Валериус» ощутимо влияние жанра философской повести, созданного Вольтером. Используется излюбленный прием просветителей — описание нравов глазами чужеземца. Своеобразие жанра определяется сочетанием подчеркнуто философской тен-

денции с авантюрным сюжетом. Подобно Вольтеру, Дж. Локхарт обращается к форме философского диалога, когда главный герой в процессе беседы со своим духовным наставником меняет взгляды.

К пониманию того, что есть путь духовного совершенствования, Валериус приходит в процессе беседы с Капито о своеобразии этики Эпикура. По словам Капито, никто не рождается ученым и мудрым. В молодости даже заблуждения и страхи не мешают радоваться жизни, надеяться и гореть желанием. Но время движется (“time moves”), и каждый час наводит на мысль о его всесокрушающей поступи. Утраты, душевные катастрофы сменяются вновь возродившейся надеждой (“Hope”). Но разочарования накапливаются, обретают силу, горизонт становится все более мрачным. Причина в том, что человек постигает постепенно не только свою собственную природу, но и суть всех вещей. Человеку в поступках и мыслях свойственно склоняться скорее к злу. Но тот, кто идет путем истины, учится видеть ценность добра и излечивается от тщеславия и суетности. Стремящийся к духовному совершенствованию получает от Судьбы бесценные уроки мудрости (“great lessons of wisdom”) — умение радоваться быстролетящим моментам, срывать цветы чистой радости (“snatching present enjoyment”) [8, p. 37], чтобы в час смерти не иметь причин жаловаться, что он не знал жизни. В романе Дж. Локхарта данные мотивы связаны не только с именем Эпикура, но и с поэзией Горация.

Дж. Локхарт обращается и к спорному вопросу эпикурейского гедонизма. Капито рассказывает Валериусу о тех, кто называет себя эпикурейцами, не понимая сути учения: они невежественны, тщеславны, стремятся к безумной роскоши, проводя дни в пирах и наслаждениях. В то время как Лукреций говорит: «Нет от сокровищ для нашего тела проку нисколько. Нужно телесной природе немногое» [2, с. 60]. В беседе Капито и Валериуса возникает созданный эпикурейцами образ истинного мудреца, презирающего суетное. Реплики стоика Эпимендида, участвующего в диалоге, прибавляют и другие черты к образу мудреца — почтение к музам и божественной философии (“divine philosophy”).

В соответствии с принципами физиогномической науки, разработанными в античности, философы из Афин исследуют в романе Локхарта сложные таинственные процессы обмена энергией между природой духовного и материально-телесного. По выражению Эпименида, совершенствование способностей разума отражается во внешних проявлениях (“external surface

of the visage") [8, p. 103]. Поэтому во внешнем облике можно видеть следы созерцания и серьезных размышлений.

В связи с этим в романе возникают имена греческих поэтов и философов. Рассматривая скульптурные портреты на вилле Капито, Валериус отмечает безмятежность и святость ("serenity and sanctity") в облике Гомера: боги вознаградили его величием и божественным ("divine") даром взамен недоступной его очам зримой земной красоты ("visions of earthly beauty") [8, p. 177]. Здесь же кроткий ("mild") Платон и высокомерный ("imperious") Стагирит, Пиндар, Симонид, Алкей. Каждый из них — полубог, царствовавший в своей собственной сфере. Но все вместе они символизируют великую цивилизацию.

Мысль философа способна преодолевать время и пространство, предвидеть будущее мира, «следовать за полетом орла от крайних пределов Британии до пустынных парфянских границ» [8, p. 103]. У Дж. Локхарта возникает образ мысли-птицы, запертой в клетку телесной оболочки. Персонажи вспоминают судьбу Сократа и Стагирита. С помощью метафорических образов клетки, свободы–несвободы, тюрьмы, рабства, плена Дж. Локхарт изображает судьбу философа в государстве, его зависимость от исторической эпохи, политических событий, обстоятельств. Но истинный мудрец — свободен. Потому что, подобно птице, для ощущения счастья ему нужен лишь простор и свет небес. «Крылья его мысли — сильны, полет — свободен, а ветер, гроза и бедствия не собьют его с верного пути» [8, p. 255].

Таким образом, создавая исторический роман по законам жанра, разработанным В. Скоттом, Дж. Локхарт усложняет форму. Повествование сочетает элементы исторического романа, философской повести, романа-путешествия, черты романа-становления.

Обращение философа-эпикурейца в христианскую веру ("conversion") становится темой исторического романа Томаса Мура «Эпикуреец» ("The Epicurean," 1827). В Предисловии упоминается некий путешественник, случайно ставший обладателем греческой рукописи, зарытой во время правления Диоклетиана и найденной среди старых книг.

Время действия, 257 г., четвертый год правления Валерия, указывает на эпоху, изображенную в романах Ф.Р. Шатобриана «Мученики», Дж. Локхарта «Валериус. Римская история», а позднее — Н. Уайзмена «Фабиола». Историческим событием, оказавшим влияние на судьбы главных героев, ста-

ло издание эдикта о преследовании христианской церкви и начало жестоких гонений на христиан.

Помимо воссоздания исторического колорита, эффект достоверности достигается тем, что главный герой получает имя Алкифрона (ок. II–III вв.) — греческого ритора, писателя, младшего современника Лукиана, автора нескольких сборников вымышленных писем («Письма рыбаков, земледельцев, паразитов и гетер»). Поскольку никаких биографических сведений об Алкифроне не сохранилось, Т. Мур, соединяя реальное историческое лицо и романного героя, создает, в сущности, вымышленный персонаж.

В романе воссоздается кризисная эпоха смены мировоззрений, когда одна половина империи фанатична в исполнении религиозных обрядов, другая — исполнена равнодушия и неверия, и на фоне угасающей языческой веры развивается христианство.

Действие начинается в Афинах с описания Садов и школы, созданной Эпикуром, но значительно изменившейся ко II в. В образе жизни учеников и последователей его философской системы нравственная чистота и умеренность сменились поиском изысканных наслаждений. Пышности праздника соответствует избыточно детализированное пространство Садов. Храмы, бесчисленные фонтаны, украшения, благоухание цветов, пляски нимф и амуров, сладостная музыка, пиршественные столы, яркое освещение отражают все возможные чувственные удовольствия. В прекрасной библиотеке собраны лучшие творения знаменитых эпикурейцев, греков и римлян, — Горация, Плиния Старшего, Лукреция, Лукиана и биографа философов Диогена Лаэртского.

От обитателей Сада, для которых важна лишь внешняя сторона учения Эпикура, Алкифрон, избранный главой школы, отличается тайной склонностью к печальным размышлениям о смерти: «Невозможность поверить в продолжение жизни за гранью материального, плотского существования окрашивала в мрачные тона будущее» [3, с. 13]. Отчасти под влиянием «кладбищенской» поэзии в романе возникает мотив бренности земного существования. Чувственные удовольствия, «подобно цветку на кладбище», кажутся герою еще более пленительными от близкого соседства смерти. Обращая взор к вечным звездам и прекрасным мраморным статуям — воплощению бессмертной красоты, — Алкифрон размышляет о том, что человеческая жизнь — «краткое сновидение, от которого ничего не остается, кроме молчания и праха» [3, с. 14].

Сознание героя, сочетающее «множество противоречий», явилось почвой для духовного поиска. Началом развития сюжета становится аллегорический сон, в котором Алкифрон переносится в пустыню, лишенную красок, звуков, движения и жизни. «Небосклон казался бледным и погасшим. Он являл не мрак, но умирающий свет; и если бы сия страна была остатком какого-нибудь древнего разрушенного мира, не озаряемого солнцем, то и тогда она не могла быть грустнее и мрачнее» [3, с. 14]. В образе угасающего мира представлена уходящая в прошлое языческая культура, которую в истории цивилизации сменила эпоха христианства.

Во сне герою, ищущему «жизнь вечную», является почтенный старец с факелом в руках и направляет его к берегам Нила. Пламя освещает пространство, и на горизонте видны дворцы и сады, многоцветные и благоухающие, символ нового мира. Мотив поиска тайны вечной молодости, талисмана, эликсира или иного пути обретения бессмертия становится в романе сюжетообразующим. Совершив путешествие в Египет, герой проходит путь духовного поиска: через заблуждения, сомнения и разочарования — к свету новой веры.

Летом 257 г. Алкифрон прибывает в Александрию. Т. Мур, как позднее Ч. Кингсли в романе «Ипатия», дает описание пышного, цветущего города — храмов, дворцов, улиц — глазами чужестранца. В тексте отмечается, что смешение наций привело к пестроте и многообразию вероисповеданий, когда греческая школа платоников соседствовала с церковью христиан и храмами Исиды. Подобно герою Апулея, любопытство и любовь к чувственным наслаждениям, вовлекают Алкифрона в пышные празднества в честь Сераписа. Окруженный беспрерывными удовольствиями среди александрийских эпикурейцев, Алкифрон забывает о цели своего путешествия, но на одном из пиров мысль о смерти заставляет его продолжить поиск.

Действие романа переносится на берега Нила к египетским пирамидам, что отражает интерес исторического романа XIX в. к теме Египта, нашедшей в дальнейшем воплощение, в частности, в романах Е. Лайан «Азеф-египтянин» (“Azeth the Egyptian,” 1846), Дж. Милля «Хасан, или Дитя пирамид» (“Hassan, or the Child of the Pyramid. An Egyptian Tale,” 1857), Л. Купера «Путешествие. Рассказ о путешествии молодого римлянина в Египет» (“The Tour. The story of a young Roman`s tour in Egypt in A.D. 20,” 1911).

В романе Т. Мура предстает шумный, яркий мир Востока: оживленные воды разлившегося Нила с бесчисленными лодками с драгоценными тканями, экзотическими птицами, украшениями; сады, колонны, храмы, обелиски Гелиополиса. В отличие от Э. Бульвер-Литтона и школы «романистов-историков» Т. Мур не ссылается на ученые труды и историографические описания. Он основывается либо на «антикварных» романах XVIII в., либо следует собственному воображению. Соответственно, местный колорит, хотя и воспроизводит традиционную атрибутику и описание обрядов, остается весьма условным.

Пирамиды в Мемфисе представляются Алкифрону символом вечности: «Величественные громады, наблюдающие за временем, с высоты которых при скончании веков оно увидит свой последний час» [3, с. 45]. У Т. Мура, как и в творчестве Ф.Р. Шатобриана, в связи с созерцанием древних памятников архитектуры возникает мотив всепобеждающего времени. Алкифрон видит угасающие города. Мемфис некогда отнял у Фив владычество, а ныне сам погружен в «сон увядающей славы». «Казалось, что посреди колонн и сфинксов, до половины засыпанных песком, неумолимое время ожидало той минуты, когда все полное жизни и блеска падет, как и все прочее, под его сокрушительной десницей» [3, с. 45].

На празднике в честь Исиды, колорит которого воссоздается с помощью описаний традиционных атрибутов — лотос, ибис, золотые звезды на голубом фоне, — внимание героя привлекает юная жрица, пленительная, подобно Психее. С данного момента в романе развивается любовная линия. Преследуя незнакомку, Алкифрон отправляется в Некрополь, обширное и мрачное пространство, заполненное храмами, обелисками, надгробиями с символикой, напоминающей о смерти и бренности жизни.

В данной части романа мало исторического материала. Т. Мур с помощью воображения создает условное полуфантастическое пространство подземелий, спусков, бесконечных поворотов лабиринта. Таинственный лунный свет, блуждание героя в полной темноте создают атмосферу «готического» романа на фоне египетского колорита.

Благодаря скептическому, пытливому уму Алкифрон осознает, что, подобно Луцию, вовлечен в опасную ситуацию собственным любопытством и стремлением познать неизведанное и становится жертвой злой воли и ми-

стификации. Вместе с юной жрицей Алетейей они находят выход из лабиринта и спасаются бегством.

В воспоминаниях Феоры из Александрии в романе появляется еще одно историческое лицо — учитель Церкви, основатель христианской философии, составлявший толкования и комментарии к Священному Писанию, — Ориген. Т. Мур упоминает некоторые биографические сведения — сложный путь Оригена от язычества к христианству, учение у Климента Александрийского, преподавание в школе философии, теологии и математики. Феора, переписывая речи и труды ученого мужа, прониклась светом божественной истины.

Как в романах Ф.Р. Шатобриана и Дж. Локхарта, где героя обращает в истинную веру юная христианка, Алкифрона в его духовном поиске ведет любовь и страх потерять Алетейю. В образе отшельника Мелания, нашедшего приют в диких, пустынных местах, представлен один из первых египетских христиан, которые, следуя примеру Павла-пустынника, отказались от мира и посвятили себя созерцательной жизни в уединении.

Т. Мур прослеживает сложный путь язычника-эпикурейца к христианской вере, однако психологический рисунок духовных исканий героя, в отличие от романов Д.Г. Ньюмена и Ч. Кингсли, представлен достаточно схематично.

Жизнь в пещере отшельника, спокойствие и тишина пустыни представляются Алкифрону, привыкшему к тонким наслаждениям, к шуму и оживлению большого города, «живой смертью» [3, с. 97]. Скептический ум Алкифрона, уже ставшего жертвой обмана египетских жрецов, знакомого с основными догмами христианского вероучения со слов насмешливого Лукиана, воспринимает Священное Писание как исторический памятник, собрание древних сказаний, пророчеств, поэзии, хвалебных гимнов.

Слова о «жизни вечной» становятся своеобразным моментом узнавания. Алкифрон поражен, что сон его о старце в пустыне воплотился в реальности. В беседах с отшельником эпикуреец приобщается к источнику веры и через некоторое время принимает христианство.

Т. Мур подчеркивает, как меняется восприятие мира героем. Пышный город, триумфальные арки, свидетельства славы, превратились в пустыню, а уединенный утес отшельника стал миром отрады и счастья. Великолепие материального, плотского мира рождало печальные мысли о быстротечности

земной жизни, о том, что города, подобно Фивам или Гелиополису исчезнут, превратившись в руины. Бренному земному миру противопоставлена вечная жизнь души.

Финал романа «Эпикуреец» создан в традициях религиозно-исторического романа. Героев ожидает мученическая гибель во имя торжества веры. Воссоздаются исторические эпизоды преследований христиан, судебные процессы. Возникает мотив мрачных предзнаменований, пророческих сновидений со сценами казней. Подобно героям Дж. Локхарта и Ф.Р. Шатобриана, Алкифрон пытается спасти свою возлюбленную. Т. Мур завершает роман пространной цитатой из жития египетского мученика Алкифрона, который обращен в христианство в 257 г. юной египтянкой и после ее гибели удалился в пустыню, где проводил жизнь в святости и покаянии.

Итогом размышлений героев Дж. Локхарта и Т. Мура о времени и истории является идея о том, что судьба отдельного человека зависит не от волеизъявления самой личности, а от характера и событий всей эпохи. Исходя из авторской концепции истории, можно сделать вывод о том, что человеческий разум стремится постичь единство, систему, найти причинно-следственные связи. Каждый человек оказывается связанным со всем мирозданием, зависит от всей предыдущей истории мира и человечества, а культура каждой отдельной эпохи зависит от культуры предшествующих цивилизаций.

Хотя Дж. Локхарт опирается на иные представления о времени и истории, нежели свойственные просветительской философской традиции, влияние жанра философской повести на форму романа «Валериус» несомненно. Категории времени, смысла жизни, смерти, места и роли человека в истории вводятся в повествование через форму философского диалога. Следуя традиции Ф.Р. Шатобриана, Дж. Локхарт и Т. Мур широко привлекают литературный материал, тексты Гомера, Вергилия, Горация, Цицерона. Но в большей степени опираются не на художественное творчество, а на философские памятники античности — сочинения Эпикура, Лукреция, Платона. В романах представлены различные философские системы, и отдельные эпизоды сюжета служат иллюстрациями к определенным философским тезисам.

Романам свойственен также усложненный хронотоп, когда повествование-исповедь включает ретроспекцию в историческое прошлое и сочетается с приемом перемещения героя в пространстве. Это дает возможность представить широкое эпическое полотно, воссоздающее своеобразие приро-

ды и климата, образ жизни и нравы, духовную культуру переходной исторической эпохи в преломлении восприятия героя, обладающего сложным духовным миром.

В конце XIX в. вслед за Дж. Локхартом и Т. Муром к теме обретения веры (“conversion”) — изображению пути философа-эпикурейца к христианству — обратился У. Пейтер. В романе «Мариус-эпикуреец: его чувствования и идеи» (“Marius the Epicurean: his sensation and Ideas,” 1885) романист воссоздает историю философской и эстетической мысли в важнейший период истории — перехода Европы от язычества к христианству, напряженный поиск мысли философов различных школ и направлений.

Список литературы

1 *Гераклит.* Музы, или О Природе // Лукреций Кар Тит. О Природе вещей / пер. с лат. Ф. Петровского. М.: Худож. лит., 1983. С. 237–269.

2 *Лукреций Кар Тит.* О Природе вещей / пер. с лат. Ф. Петровского. М.: Худож. лит., 1983. 383 с.

3 *Мур Т.* Эпикуреец / пер. с англ. А. Савицкого. СПб.: Тип. Медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1833. 254 с.

4 *Пейтер У.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С. Займовского. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. 399 с.

5 *Реизов Б.Г.* Творчество Вальтера Скотта. М.; Л.: Худож. лит., 1965. 499 с.

6 *Эпикур.* Письмо к Менекею // Лукреций Кар Тит. О Природе вещей / пер. с лат. Ф. Петровского. М.: Худож. лит., 1983. С. 315–319.

7 *Inge W.* The Platonic Tradition in English Religious Thought. L.: Longmans, 1926. 211 p.

8 *Lockhart J. G.* Valerius. A Roman story. L.: Hutchinson, 1974. 215 p.

References

1 Geraklit. Muzy, ili O Prirode [Muse, or the Nature]. Lukrecij Kar Tit. *O Prirode veshhej* [On the Nature of things], trans. from Latin by F. Petrovsky. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1983, pp. 237–269. (In Russ.)

2 Lukrecij Kar Tit. *O Prirode veshhej* [On the Nature of things], trans. from Latin by F. Petrovsky. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1983. 383 p. (In Russ.)

3 Mur T. *Jepikureec* [Epicurean], trans. From English by A. Savitsky. St. Petersburg, Tip. Medicinskogo dep. Ministerstva vnutrennih del Publ., 1833. 254 p. (In Russ.)

4 Pejter U. *Renessans. Ocherki iskusstva i pojezii* [Renaissance. Essays on art and poetry], trans. from English S. Zajmovsky. Moscow, BSG-PRESS, 2006. 399 p. (In Russ.)

5 Reizov B. G. *Tvorchestvo Val'tera Skotta* [The Work of Walter Scott]. Moscow, Leningrad, Hudozh. lit. Publ., 1965. 499 p. (In Russ.)

6 Jepikur. Pis'mo k Menekeju [Epicurus. Letter to Menoeceus]. Lukrecij Kar Tit. *O Prirode veshhej* [Lucretius Titus Carus. On the Nature of things], per. s lat. F. Petrovskogo. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1983, pp. 315–319. (In Russ.)

7 Inge W. *The Platonic Tradition in English Religious Thought*. London, Longmans, 1926. 211 p. (In English)

8 Lockhart J.G. *Valerius. A Roman story*. London, Hutchinson, 1974. 215 p. (In English)

УДК 82.09
ББК 83.3 (3)

НОВОЕ СОЗНАНИЕ И НОВЫЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ В АФРИКАНСКОМ ФРАНКОЯЗЫЧНОМ РОМАНЕ В ПЕРЕХОДНУЮ ЭПОХУ

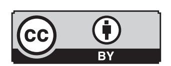
 Н.Д. Ляховская
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 19 января 2017 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-132-149

Аннотация: В 90-х гг. XX в. и начале следующего в конголезской и ивуарийской литературах появился новый герой, тип африканца с бифуркационной психикой, еще сохраняющей поверхностную связь с родоплеменным сознанием, но уже с растущими индивидуально-эгоистическими устремлениями. В доминирующем жанре романа-истории событийность замещается рефлексией, внутренним монологом, сближая его с литературой самопознания. Герой романа конголезца Лопеса «В поисках Африк», лицейский преподаватель в Нанте ищет только одну Африку его воспоминаний о детстве и белом отце-враче. В его сознании смешаны ценности и понятия. Он асоциален, одержим маниакальной идеей, подавленно агрессивен и, когда предъявляет себя отцу, тот умирает. В «Полях битвы и любви» ивуарийка Таджо «просвечивает» поля сознания супругов — университетского преподавателя и его белой жены. Социально пассивные, погруженные в свою «самость», они отчуждены и от социума, и друг друга. Сапиентация, расширение сферы сознания за счет научных знаний, контактов с западной культурой при одновременной ломке родоплеменного коллективистского сознания приводят в лучшем случае к отвлеченным мечтам, как любителя астрономии в романе Донгалы «Звездные мальчики». В худшем — романе «Тупик» конголезца Д. Бияулы герой-социопат оказывается в психиатрической больнице. В тупике и герой постмодернистского романа «Господин Ки» ивуарийца К. Кваюле. Лишь одному конголезцу Сони Лабу Танси удалось в стиле авангардного реализма в сатирической трилогии о Береге представить типы бифуркационного африканца во всем многообразии и создать целостную картину реальной Африки.

Ключевые слова: сознание, индивидуализм, бифуркация, сапиентация, волшебный реализм, авангардный реализм.

Информация об авторе: Нина Дмитриевна Ляховская — доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

E-mail: lyakhovskaya@mail.ru



NEW CONSCIOUSNESS AND NEW GENRE: A FRANCOPHONE AFRICAN NOVEL OF TRANSITIONAL TIME

© 2017. N.D. Lyakhovskaya
A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 19, 2017
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: In the 1990s and in the beginning of the 20th century, Congolese and Ivorian literatures witnessed the birth of a new character, an African with bifurcated mentality that, on the one hand, keeps, at least on the superficial level, affinities with archaic consciousness while, on the other hand, is characterized by emerging individualistic and egotistic ambitions. In the mainstream genre of the novel-story, action is replaced by reflection and inner monologue that are typical of self-reflective literature. A character of the novel Le *chercheur d'Afriques* by a Congolese Lopes is a teacher of Nantes seeking the Africa in his childhood memories about his white father, a doctor. Various cultural values and notions merge in his consciousness. He is asocial, obsessed with one maniacal idea, and passive aggressive; when he presents himself to his father, the latter dies. *Champs de bataille et d'amour* by an Ivorian Tadjo represents the inner world of a married couple — a university professor and his white wife. Socially passive, obsessed with themselves, they are alienated from both the social life and each other. Widening of the mental horizon with the help of scientific knowledge and contacts with the Western culture accompanied by the simultaneous collapse of the archaic collective consciousness results at best in abstract dreaming as in the case of the astronomer in Dongala's novel *Les petits garçons naissent aussi des étoile*. At worst — with sociopathic behavior and madness as in the novel *L'impasse* by a Congolese Biyaoula where the character-sociopath ends up in a psychiatric clinic. Existential dead-end is the theme of the postmodernist novel *Le monsieur Ki. Rapsodie parisiènne à sourire pour caresser le temps* by an Ivorian Kwahulé. A Congolese Sony Labou Tansi was the only writer whose satirical trilogy about Beregue (fictional name) written in the style of avant-garde realism (with the use of postmodernist devices) managed to represent the types of bifurcated consciousness of the African in their diversity and create a solid picture of the contemporary Africa.

Keywords: consciousness, bifurcation, sapiention, imagology, magic realism, avant-garde realism.

Information about the author: Nina D. Lyakhovskaya, DSc in Philology, Associate Professor, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: lyakhovskaya@mail.ru

В переходную эпоху (конец XX — начало XXI вв.) в двух из самых продвинутых в художественном отношении африканских литератур — ивуарийской и конголезской появился новый герой и новые жанрово-стилистические черты, трансформирующие доминирующий жанр романа-историю в роман-вымысел.

Появляются инновационные романные структуры с новым прочтением традиционных эстетических ценностей. Такие «пограничные», маргинальные формы рождались и в переходную эпоху конца XIX – начала XX вв., если вспомнить уход от эпических форм в авангардно-модернистские в европейской романистике. В современных франкоязычных африканских литературах ярким примером такого жанрово-стилевого «взрыва» формы представляется роман «Господин Ки. Парижская рапсодия с улыбкой лелеять время» (“Monsieur Ki. Rapsodie parisienne à sourir pour caresser le Temps”) ивуарийского комедиографа и прозаика Коффи Кваюле (Koffi Kwahulé, род. в 1961 г.).

Самоубийство главного героя этого романа — это собственно главное событие, заключающее в себе основную идею произведения — трагедию индивидуалистического сознания. Развязка сюжета становится здесь завязкой, — это инновация в жанровой структуре произведения, задуманного как роман-история, но не ставшего им. Кваюле представил новую жанровую форму, «играющую» то в детектив, то в роман-исповедь, напоминающую некую мозаичную конструкцию, словно составленную из элементов конструктора Lego. Поначалу кажется, что автор, имитируя традиционный эпический нарратив, тщится создать полотно жизни своих земляков из родной деревни Джими, ее многолетней истории, начиная с борьбы Самори Туре с колонизаторами.

Однако «эпичность» стремительно разрушается едкой, сугубо пристрастной, издевательски насмешливой аттестацией героем соотечественников.

Событийная конструкция сужается до внимания лишь к одному персонажу — чердачному мизантропу, ивуарийскому «отщепенцу» — реально шизофренику, чей мозг за годы учебы в Париже не выдержал болезненно травматического «выламывания» из родоплеменного, этнического, универсально-целостного сознания. Ненавидя парижан, «чужих», и презирая «своих», он сам становится «другим», в данном случае клиническим социопатом. Состоя почти из одного его монолога (наговариваемого на магнитофон), повествование начинает напоминать исповедь, перебиваемую однако диалогом то с неким господином Ки, т. е. двойником студента, то с сакральной культовой маской Предка-киноцефала. Такие псевдодиалоги известны в мировой литературе («Братья Карамазовы» Достоевского, «Доктор Фаустус» Томаса Манна), только здесь вместо черта — сакральная маска.

Исповедующийся магнитофону парижский студент, он же герой-самоубийца субъективно хочет слиться с традиционным социумом, соотечественниками из родной деревни, от которых он был оторван несколько лет, учась в Париже и не принимая ценностей Запада. У него как бы нет настоящего. Занятия в институте, визиты к врачу — для него кажимость, видимость реальности. По-настоящему реально для него только прошлое, традиционный мир. Он в нем, но не с ними, своими земляками, которых считает сумасшедшими и невежественными дураками. Ведя диалог с фантомом — сакральной традиционной маской Предка-киноцефала (в его расстроенном воображении это реальность), он по существу хочет заключить с ним сделку (и это уже индивидуалистическое нарушение традиции): принять на себя его функции, но на своих условиях — решаемой им самим готовности стать спасителем традиционного безумного мира. Однако его самосознание лишено целостности. Он постоянно сомневается, хватит ли ему сил стать моральным авторитетом для соотечественников, стать их спасителем в образе всесильной культовой маски, ведь он знает к тому же, что серьезно болен (астма и болезнь легких). Непомерные сотерические амбиции, патологическое раздвоение сознания, презрение к миру, с которым он мечтал слиться, приводят его к самоубийству.

У ивуарийского парижанина с развившимися за время учебы интеллектуальными способностями нет уже слитности с коллективным сознанием, целостно-образным мышлением его деревенских земляков. Его уничижи-

тельные характеристики соотечественников, высокомерное к ним отношение свидетельствуют о преобладании в его сознании ощущения «Самости» (термин К. Юнга — один из архетипов коллективного бессознательного), своей уникальности, «другости», исключительности. Как пишет И.А. Герасимова в статье «Совместное мышление как искусство: опыт синергетического исследования»: «Индивидуальное сознание в сочетании аналитическим интеллектом приобретает качество обособленности, как свободы от другого, свободы для себя. Обособленность может перейти в замкнутость, характерную для автаркичной индивидуальности. Автаркичная[1] индивидуальность проявляется в виде индивидуализма с присущим ему эгоизмом» [3, с. 128].

Эгоизм студента-самоубийцы проявляется на бытовом уровне: он очень любезен с консьержкой в доме, но вступает в тайную интимную связь с ее дочерью, убирающейся в его комнате, попросту использует Сью-Эллен, не заботясь о ее чувствах. И он мечтает вернуться в родную деревню не просто одним из прежних деревенских жителей, а спасителем, высшим моральным авторитетом.

Драматические «роды» нового — индивидуалистического сознания показала Вероника Таджо с редким у африканских писателей углубленным психологизмом, «просветив» внутренний мир влюбленных «детей разных народов» — ивуарийца Элоки и француженки Эме в романе «Поля битвы и любви» (“Champs du bataille et d´amour,” 1998). При этом кажущаяся духовная общность супругов оказывается мнимой благодаря проникновению писательницы в «поля» их сознания, потаенные «ночные» уголки внутреннего мира, где вызревают индивидуальные и неодинаковые эмоции и реакции на события, происходящие за стеной их дома.

И у этих персонажей заметна обособленность от жизни горожан. (Описан, хотя и не назван Абиджан в Кот-д’Ивуар 90-х гг. периода политической нестабильности и межэтнических конфликтов.) Связь Элоки с родственниками очень поверхностна. Он в общем погружен в себя, в свою «Самость», точно так же, как Эме. Ощущение своей единичности, отдельности в расколотом, нестабильном социуме делает их несчастными. Индивидуализация

1 Avtarkia — самоудовлетворение (греч). И.А. Герасимова распространяет значение этого экономического термина (обособленность экономики одной страны от других стран) на сознание, имея в виду обособленного от других, «самодостаточного» индивидуума, асоциального и эгоцентричного.

образов достигается за счет фиксирования в их самосознании нарастания разнополярных эмоций: альтруистических, солидаристских, с одной стороны, и эгонетических, с другой.

Творчество Коффи Кваюле, В. Таджо, конголезских писателей Э. Донгалы, Д. Бияулы и Сони Лабу Танси подтверждает закономерность, общую не только для развития современных литератур, но и в целом для искусства Тропической Африки. Эта закономерность проявилась в процессе «сапиентации», по выражению В.Б. Мириманова в монографии «Искусство Тропической Африки», т. е. «в расширении и дифференциации сферы сознания» [4, с. 223], в тенденции десакрализации, гуманизации и индивидуализации авторского самосознания в художественном творчестве.

Только в литературе эта закономерность проявилась в XX в. ускоренно и обусловила в конечном счете и исключительно быстрое овладение современной романной техникой, и новаторское использование устной традиции, и отражение актуальных проблем жизни африканских народов на современной стадии мирового культурно-исторического развития.

Первые признаки этого процесса «сапиентации» традиционного родоплеменного этнического сознания заметны уже в 90-е гг., например, в романе «В поисках Африк» (“Chercheur d’Afriques,” 1990) конголезского писателя А. Лопеса. Герой романа Андре Окана Леклерк на первый взгляд крепко связан с родным традиционным миром. Лицейский преподаватель в Нанте, он постоянно носит в кармане пиджака оберег, в «красном» углу его комнаты хранится экукиссон, сакральный топорик, подаренный дядей, он с нежностью вспоминает родной дом, любимую девушку Кани, лицо которой сравнивает с традиционными масками Ифе. Однако в этом традиционном мире лицо лишь одного человека подано крупным планом, лицо его биологического отца, белого коменданта, врача по профессии, Сезара Леклерка. Андре постоянно вспоминает, как отец иногда играл с местными мальчишками, лечил его самого и как однажды отплыл на пароходе в белом колониальном шлеме, бросив их с матерью.

Комплекс брошенного ребенка доминирует в сознании Андре. Читатель ничего не узнает о его работе в лицее, отношении к профессии и ученикам. Он посещает собрания землячества, но остается равнодушным к политическим спорам соотечественников. Андре одержим одной становящейся маниакальной идеей — найти отца. Идя как «ищейка» по следу отца в Африке,

он отыскивает в архиве Министерства заморских территорий бумаги отца: давний отчет о поездке по Западной Африке до Габона, отчет о лечении глазных болезней у населения и т. д. Полученные знания расширяют сферу его сознания: он открывает Африку, которую не знал, увиденную глазами белых, ее географию, флору, фауну, болезни населения, однако «сапиентация» не делает его счастливым. На его книжной полке стоят рядом Сенгор, Сезэр, Анта Диоп, Достоевский, Андре Жид, Сартр. Однако скрещивание разнородных культурных влияний не приводит к гармоничному их слиянию в его сознании, а диалог культур — к поведенческому и психическому консенсусу.

Постоянное психическое состояние Андре — депрессия, ощущение враждебности окружающего мира, подозрительность. Не случайно даже лицо консьержки дома, где он снимает комнату, кажется ему похожим на лицо старухи-процентщицы из «Преступления и наказания» Достоевского.

Мысленная ассоциация Андре, сравнение консьержки, которая не сделала ему ничего плохого, со старухой-процентщицей, свидетельствует о его крайне раздраженном состоянии духа, подавленности, сменяющейся возбуждением. Он ходит в лицей, встречается с соотечественниками, но делает это все автоматически. На самом деле он живет не в этой реальности, а в виртуальной реальности своего прошлого. Андре ищет не Африки, а виртуальную Африку своего детства с оставшимся там отцом, белым колонизатором в колониальном шлеме и, когда совершает прорыв из виртуальной реальности, в подлинную, найдя отца и навязав ему свое присутствие, переносит сокрушительное разочарование, получив таким образом еще одну психическую травму. Андре — современный тип африканца с бифуркационным травмированным сознанием, нестабильным, сконцентрированным только на рефлексии о себе, о своих эгоистических чувствах и эмоциях, с миксиризацией ценностей, понятий, стилей поведения в попытке адаптирования к европейским социокультурным, цивилизационным ценностям.

Эта примечательная ассоциация говорит также о том, что Лопес хорошо знаком с творчеством Достоевского. Возможно, что он читал и его роман «Подросток». Но даже если и не читал, перед нами явление частичной интертекстуальности: «...представляющее каждый литературный текст отражением неуследимого множества других литературных текстов, вступающих таким образом, с его создателем, автором в неподозреваемое этим последним соавторство» [2, с. 305].

Разумеется, такие сопоставления корректны только в очень узких рамках: основной сюжетной коллизии, заключающейся в стремлении главного героя романа Андре, как и Аркадия в «Подростке», «обрести» отца, встретить в другом — белом, хозяине, или аристократе, барине, как Версилов, своего, родного человека, должного признать своего незаконнорожденного сына, его идентичность. Их сближает чувство со схожим «химическим» составом — это и обида, оскорбленные чувства собственного достоинства, и восхищение, и осуждение, словом, мучительная любовь.

Несоразмерность, разновеликость масштабов талантов Лопеса и Достоевского не позволяет сопоставлять другие структурные элементы этих романов, как и образы главных героев.

Тем не менее даже частичная интертекстуальность свидетельствует о взаимодействии (подозреваемом или неподозреваемом) индивидуально-авторского сознания африканских писателей с текстами мировой литературы, отражающими явления бифуркационного индивидуума в переходные эпохи.

Наконец его одержимая «охота» увенчивается успехом: он находит отца, живущего в Нанте конечно с новой семьей. В финале романа при встрече отец как бы «не узнает» своего незаконнорожденного сына и не хочет говорить о своём прошлом. Но спустя несколько дней Андре узнает, что отец внезапно умер от какой-то ураганной лихорадки, а в бреду, умирая, говорил на родном для Андре местном африканском языке.

Конец романа кажется искусственным, надуманным, попросту неудачным. Финал демонстрирует, что авторский вымысел слишком примитивно превращается в клише, психологически неубедительный моральный императив: неизбежность наказания зла, безнравственности и безответственности колонизаторов, бросающих незаконнорожденных детей на произвол судьбы, в будущем не сумевших соединить в своем сознании ценности двух миров.

Более сложная структура истории с чертами фантастического вымысла в романе «Звездные мальчики» (“Les garçons aussi naissent des étoiles,” 1998) Э. Донгалы, несущем отпечаток воздействия на стиль автора волшебного реализма, в частности романа Г. Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества».

В первой части романа главный герой изображен как фольклорный культурный герой. Имагологическая интерпретация характера, его инаковость (alterité) по сравнению с земляками очевидна: герой рождается спустя сорок восемь часов после своих братьев-близнецов, не плачет при рождении,

левша, с рождения наделен исключительными «волшебными» свойствами: исключительной физической силой, ясновидением, мощным интеллектом. Он плоть от плоти традиционного мира, учится у марабута, становится известным знахарем. Правда, «сапиентация» его родоплеменного сознания обусловлена генетически. Отец Мишеля (крещеное имя) — школьный учитель и тоже необычный, его интересы чрезвычайно разнообразны и обширны: от полярных исследований (он мечтает доказать, что первым на Северный Полюс ступил не американец Пири, а его чернокожий спутник), астрофизики, биологии, шумеро-аккадских мифов до теоремы Ферма. Так что Мишель все равно инаковый, чужой для земляков, а позже он уже как Матапари (имя, данное матерью — Трудное Дитя на лингала) изгоняется из родного племени после того, как женится по любви и по своей воле на женщине из другого племени.

Во второй части романа черты волшебного реализма как-то рассеиваются, исчезают, а автор возвращается к соприродному ему жанру романа-истории и к стилю социального реализма. Матапари попадает в городскую среду, учится, становится машинистом паровоза. Сапиентация сознания проявляется в его странном для соотечественников увлечении астрономией; слитности с новым социумом — рабочими — у него не возникает, он — один из них, но не с ними. Мечтатель и визионер, критически относящийся к современному положению на родине (строительство социализма), всепроникающей коррупции, культу личности президента, подавлению инакомыслия, он не боец. Сапиентация сознания развила инертность, привычку к рефлексии, душевному стоицизму в позиции наблюдателя и созерцателя событий.

Самым трагическим примером травматических «родов» нового индивидуалистического сознания является судьба Жозефа Гакатики из романа Д. Бияулы с «говорящим» названием «Тупик» (“l’Impasse,” 1996, Большая литературная премия Черной Африки). Жозеф — пример добровольной самоизоляции по личному выбору, очень неуравновешенный, с задатками социопата. Причем видимых причин для этой драматической бифуркации нет. Он работает на заводе Мишлен в Париже, и рабочие к нему неплохо относятся. У него есть девушка, которая его любит, и ее родители-французы к нему вполне расположены. Но Жозеф никому не верит, подозревает родителей подруги в скрытом расизме. Когда он приезжает в отпуск домой в Конго, то не находит взаимопонимания и в собственной семье. Жозефа раздражает

мать, называющая его «угольком» (он почему-то темнее своих братьев), а он ее — «тюленем», «арлекином» (у матери пятна на коже из-за какого-то заболевания). Жозеф упрекает родственников в ханжестве, они регулярно ходят в церковь, слушают мессы, а сами то и дело бегают к марабутам.

Его возмущают видимые на улицах огромные портреты классиков марксизма-ленинизма, признаки культа личности главы государства (действие в романе происходит во времена правления Мариана Нгуаби).

Когда Жозеф приходит в министерство, где работает его кузен, его возмущает лень сотрудников. Никто ничего не делает, даже машинистки не работают. Он наблюдает безработицу, нищету, проституцию малолетних и возвращается в Париж крайне раздраженным. Соотечественники, земляки кажутся ему пустыми креагурами, отчаянно подражающими в одежде и манере поведения французам. Жозеф — чужой всем, и белым, и черным, он сознает свое абсолютное одиночество, одиночество «другого», не такого, как все, и у него начинается нервный срыв, переходящий в агрессию. Жозеф попадает в психиатрическую больницу, а после курса лечения остается там работать санитаром.

Все герои перечисленных романов — маргиналы, одиночки, сконцентрировавшиеся на личных, камерных переживаниях, душевных терзаниях из-за невозможности совместить традиционные ценности с нормами морали и ценностями Запада, из-за невозможности конструктивного диалога с «другими», иными, из-за страха перед вызовами глобализации, из-за бедствий и репрессий в собственных уже независимых странах.

Но есть один совершенно необыкновенный индивидуалист, прикидывающийся «своим» человеком, или, лучше сказать, «играющий» в своего, из народа, такого, как все. Это рассказчик во всех трех романах Сони Лабу Танси (1947–1995): «Семикратное одиночество Лорсы Лопеса» (“Les sept solitudes de Lorsa Lopez,” 1985), «Глаза вулкана» (“Les yeux du volcan,” 1988), «Отсчет страданий» (“Le commencement de douleurs,” 1995). Безымянный рассказчик из народа, но не alter ego автора — отнюдь не унылый социопат, не депрессивный изгой, не отверженный от африканского социума. Напротив, он на первый взгляд самый приверженный и почтительный к нему. Из всех франкоязычных писателей Сони Лабу Танси в этом еще традиционном и уже модернизированном социуме как «рыба» в море, рыба с глазами-телескопами. И в эти сатирические зеркала-телескопы он увидел африканскую пост-

колониальную действительность не просто без прикрас, но сняв с объектов наблюдения все слои иллюзий, штампов, клише и мифов.

В русле тенденции сапиентации он стал самым бесстрашным аналитиком африканской действительности, самым свободным от всех художественных инолитературных влияний, направлений и стилей, и от собственной устной традиции в том числе.

Его часто называют постмодернистом. Действительно, он использует многие формальные приемы постмодернизма: иронию как модус повествования, сарказм, гиперболу, гротеск, буффонаду, шарж, гэг. Постмодернистский прием — ироничная и пародийная игра со стилями. Например, несомненна пародия на волшебный реализм Г. Гарсия Маркеса в романе «Глаза вулкана», или высмеивание своего соотечественника Жоржа Нгаля, искателя «Кубка Света» в «Отсчете страданий» (пародия на Святой Грааль), его изощренных стараний создать подлинно африканский стиль, или имитация традиционного эпического нарратива во всех романах.

К постмодернистским стилевым средствам можно отнести и аллюзиативность, цитацию, травестирование, фрагментарность и т. д. Однако, нам кажется корректнее было бы определить стиль Сони Лабу Танси как авангардный реализм, одно из направлений саморазвивающегося в XX в. реализма. Его трилогия — это своего рода новаторская жанровая антиформа, объединяющая квазихронику, квазиэпопею и квазиутопию.

Объектами бичующей, тотальной «черной» сатиры Сони Лабу Танси стали не выдуманные, фантастичные, а реальные, документально зафиксированные историками процессы и эксцессы в независимых странах Африки с трагическими для их народов последствиями. Эти реалии: провал правительственных курсов на построение социализма в Гвинее, Народной Республике Конго и других независимых странах Африки, профанация идеалов национально-освободительного движения и нравственное перерождение его лидеров, военные перевороты, гражданские и межэтнические войны, репрессивные автократические режимы, конфликт «натуры» и культуры, традиции и прогресса, маргинальное положение африканских народов, насильственно втянутых в процесс глобализации, провал «десанта» Че Гевары в 1965 г. в Конго, задумавшего там организовать что-либо подобное партизанской войне в Боливии, нищета и бесправие народа и т. д.

Все эти реальные явления, отраженные в телескопическом зеркале сатиры, представляют Берег (вымышленное название страны, где живут персонажи романов Сони Лабу Танси) как страну отчаяния, молчания и предательства, «зону бесправия» (zone de non loi), в которой происходят «девять победоносных демократических войн» («Глаза вулкана»), государственные перевороты и межэтнические конфликты. Это не только узнаваемая НРК, но и многие другие страны ойкумены.

Под анекдотическим «процессом о поцелуе» в местечке Хондо-Нут подразумевается в «Отсчете страданий» экспансия в Африку научнотехнического прогресса, мировых ноу-хау. Метисная Африка, в образе девятилетней девочки, дочери белого плутократа Артура Баноса, которую поцеловал пожилой ученый Хоскар Хана, и рада была бы «обручиться» с наукой и разумом, олицетворяемым фанатиком технологических экспериментов, термостатов, реторт, колб, микроскопов и пр. Однако технический Запад стремится использовать эту молодую, сапиентированную Африку в своекорыстных целях. После смерти мужа, вечно (фантастически) юная Банос Майя становится невестой миллиардера Насименто Педро, который вместо слов любви присылает полчища вертолетов — металлических «крабов», закрывших небо над Хондо-Нут. Сами же жители городка рассматривают союз Хоскара и Банос Майи как колдовской, противоречащий традициям, катастрофичный и проклинают их сына, открывшего иммунитет от всех болезней, немедленно возненавидимого всеми докторами, затравленного и в конце концов умершего.

Конечно, сатирическая фреска-триптих Сони Лабу Танси производит двоякое, и смехотворное, и мрачное впечатление с лейтмотивом смерти во всех романах. Бесконечные похороны, поминальные обряды, десятки жертв несчастных случаев, бытовых и заказных политических убийств, тысячи расстрелянных полицейскими забастовщиков, фантастические масштабы стихийных бедствий и эпидемии (в том числе и эпидемии СПИД, от которой умер сам писатель) — все это метафоры угроз человечеству в XX–XXI вв., метафоры возможного Апокалипсиса.

Однако макабрические с летальным переходом эпизоды (например, «расчлененка» убитой по приказу министра внутренних дел диссидентки и правозащитницы Эстины Бронзарио в «Семикратном одиночестве Лорсы Лопеса, некрофильская поэтика с грубым натурализмом, жутковато-дерзким

физиологизмом (описание признаков «болезни голубого краба», т. е. СПИДа в «Отсчете страданий»), хотя и сходны с приемами постмодернистов, но, как нам кажется, ближе к реалистической фантастике, которая «сводится, прежде всего, к разрушению всех привычных связей, в том числе неожиданных логических («алогизмы») связей» [1, с. 98–99]. Поэтика Сони Лабу Танси напоминает стилистику фильмов-ужастиков, «neo noir», или «треш», это антипафосная поэтика, сливающаяся с шутовской карнавализацией, призванной, по замыслу сатирика, преодолеть энтропию жизнерадостного духа африканцев, переживающих трагические времена.

Анализ рассмотренных произведений ивуарийских и конголезских писателей убеждает в том, что в процессе сапиентации развитие сознания африканцев от родоплеменного, этнического к индивидуалистическому неизбежно должно было стать драматичным. У Андре Окана, сосредоточившего все душевные силы на детских впечатлениях и комплекс брошенного ребенка, любовь к отцу приняла болезненный мстительный характер, опустошив его в конце концов. Мишель Матапари, разочаровавшись в парламентских выборах и министрах ставшей независимой родины, отказывается от активного участия в общественной и политической жизни и довольствуется созерцанием звезд. Рефлексия убила в нем пассионарность.

Жозеф Гакатика, не желающий сблизиться ни с земляками в Париже, ни с черными, ни с белыми, превращается в социопата и попадает в психиатрическую лечебницу.

Хоскар Хана и его сын, самые сапиентированные, т. е. мудрые, и самые альтруистичные из персонажей, — единственные, можно сказать, «положительные» герои трилогии Сони Лабу Танси о Береге, в одиночку противостоящие косному традиционному миру, бескорыстно преданные науке, умирают непонятыми и отвергнутые своим народом. Десакрализацию традиционного мира, религии, ритуалов, марабутов, мифологии Сони Лабу Танси посредством иронии проводит по полной программе.

Индивидуально-авторский стиль Сони Лабу Танси органичен для его мировоззрения, мировосприятия, мыслечувствия, свободного от рудиментов родоплеменного и этнического сознания. Сони Лабу Танси — самый свободный из франкоязычных африканских писателей, выражающий свое «я» независимо от властей, рыночной конъюнктуры, политических идеологов, от авторитетов как традиционалистов, так и прогрессистов (и в том числе

литературных авторитетов), от «дыхания предков» (выражение Бираго Диона) наконец.

По-сюрреалистически ошеломляюще «декорируя», «изукрашивая» шокирующими деталями факты смерти персонажей своих романов, он провоцирует, будоражит сознание читателей, которых в XX–XXI вв. поражают уже только цифры жертв с большим количеством нулей, так что даже геноцид в Руанде в 1994 г. остался малозамеченным СМИ и мировой общественностью.

Изображение иррационально-фантастических мегакатастроф (ураганы, черные и красные дыры на небе, бесконечные дожди, землетрясения и пр.) в его романах, эти реакции природных сил тоже подчинены задаче пробудить альтруистический инстинкт людей — стремление спасти человека как биологический вид от истребления себе подобными. Сапиентация сознания Сони Лабу Танси проявилась в том, что он, четко понимая специфику настоящего, исторического времени, в котором жил и которое проживала Африка, видел горизонты будущего раздвинутыми в бесконечность, прозревая риски и угрозы, которые несет с собой глобализация, ее узколобый рационализм и меркантилизм в использовании научнотехнического прогресса и зачастую самоубийственная для человечества, экологически безответственная деятельность.

Вот почему представляется, что творчество Сони Лабу Танси шире рамок постмодернизма. Его индивидуально-авторское сознание не бифуркационное, оно пластично-гибкое, плюралистичное. Играя со стилями, вводя интертекстуальный диалог, создавая симулякры вместо «миметических» реалистических образов (политических лидеров, революционеров, диссидентов, писателей, актеров и др.), высмеивая коллективную идентичность, он тем не менее «умудряется» (и это проявление сапиентации) сказать правду о трагической действительности Африки в эпоху глобализации. Эта категория новой реальности «просвечивает» из-за маскарадных масок его персонажей. Воспроизводя эсхатологические настроения, всегда обостряющиеся в переходные, кризисные эпохи, Сони Лабу Танси «возносится» над ними не только барочным «смехом над бездной», но и, можно сказать, неоромантизмом. Гуманистическую, романтически-светлую ноту нелегко расслышать среди шумных смеховых потоков, раскатов и каскадов беспощадной телескопической сатиры конголезского автора. Единственный раз звонкая нота нежности и лиризма зависает над плотным траурно-маскарадным текстом, когда

Хоскар (все-таки и не случайно ученый) рассказывает делегатам мэрии, уговаривающим его побыстрее жениться, о своей мечте — футурологическом проекте, об искусственном «острове, большим, чем Конго и Португалия вместе взятые, о земле без памяти, неоспоримой собственности моих потомков. И там последние на Земле станут первыми, сбросившими груз истории, налипшую грязь трех тысяч лет обманов, унижений, сделок — наш век так устал от всего этого... Вы увидите мой остров сверкающим на восходе солнца, с золотящимися травами и розами, слегка курящимся туманным утром. Вы услышите, как он шумит и сияет сквозь восхитительные джунгли, бегущие лианы, зеленое пламя листвы» [9, p. 103].

Это ведь завещание Сони Лабу Танси, завещание «пересмешника» не только своим соотечественникам, но и всем людям Земли, завещание тем более доброе, милосердное, что сам он в то время, когда писал эту книгу, уже ни на что не надеялся, зная, что умирает. И тем не менее призвал смехом преодолевать все невзгоды, горести и страдания и мечтать о том времени, когда на Земле людей не будет войн, насилия, эпидемий и ее красота не будет уничтожена ни стихийными, ни техногенными катастрофами.

От авторов перечисленных романов Сони Лабу Танси отличает не просто высокая степень, «масштабность» фантазии, воображения и сапиентации. Неповторимость стиля, небывалость формы связана с его индивидуальностью, спецификой индивидуального сознания, соединяющего аналитический интеллект с интуицией художника. Индивидуальное сознание Сони Лабу Танси соответствовало, было коррелативно, соотносилось со временем, в котором жила Африка во второй половине XX в. — временем когнитивной эволюции, большого скачка в области культуры и теоретического научного знания, к сожалению, не сопровождавшегося адекватным скачком в области экономики и социальной сфере. Индивидуальное сознание Сони не страдает от обособленности, оно «открыто» опознанию смыслов и связей современной мировой культуры и цивилизации.

Несмотря на очевидные постмодернистские стилевые приемы (литературная игра со стилями, «спрятывание», «утаивание» своего «Я», фантастический гротеск, тотальная пародия), множественность критических смыслов в его новаторской квазиполижанровой романной структуре, главный смысл ясен в смеховой трагикомической оболочке. Писатель стремился сказать правду о непрекращающейся и после завоевания независимости африканской

трагедии, пытаясь связать историю своей страны с Большой историей (термин, употребляемый В.В. Шервашидзе в книге «Реальность и время во французской литературе: от декаданса к современности». М., 2015), с глобальной цивилизацией, ее вызовами и смертельными угрозами.

Демифологизация устной традиции, гиперболизация и гротесковая карнавализация сущностных и, можно сказать, типичных сторон и черт африканской действительности — это все печать подлинности картины африканского мира в творчестве выдающегося конголезского писателя Сони Лабу Танси.

Список литературы

1 *Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб.: Изд-во «Азбука», 2000. 301 с.

2 *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Наука, 1999. 632 с.

3 *Герасимова Н.А.* Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс–Традиция, 2002. 496 с.

4 *Мириманов В.Б.* Искусство тропической Африки. М.: Искусство, 1986. 310 с.

5 *Biyaoula D.* L'impasse. P.: Seuil, 1998. 164 p.

6 *Dongala E.* Les petits garçons naissent aussi des étoiles. P.: Serpent à plumes, 1998. 317 p.

7 *Lopes E.* Le chercheur d'Afriques. P.: Seuil, 1990. 236 p.

8 *Kwahulé K.* Le monsieur Ki. Rapsodie parisiènne à sourire pour caresser le temps. P.: Gallimard, 2010. 146 p.

9 *Sony Labou Tansi.* Le commencement des douleurs. P.: Seuil, 1995. 155 p.

10 *Tadjo V*. Champs de bataille et d'amour. P.: Presence Africaine, 1996. 146 p.

References

1 Bakhtin M.M. *Epos I roman* [Epic and novel]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 301 p. (In Russ.)
2 Bocharov S.G. *Siuzhety russkoi literatury* [Themes of Russian literature]. Moscow, Nauka Publ., 1999. 632 p. (In Russ.)
3 Gerasimova N.A. *Sovmestnoe myshlenie kak iscusstvo: opyt filosofsko-sinergeticheskogo issledovaniia. Sinergeticheskaia paradigma. Nelineinoe myshlenie v nauke i iskusstve* [Joint thinking as art: experience of philosophical and synergetic study. Sinergetic Paradigma. Nonlinear thinking in science and art]. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2002. 496 p. (In Russ.)
4 Mirimanov V.B. *Iskusstvo tropicheskoi Afriki* [African art]. Moscow, Iscusstvo Publ., 1986. 310 p. (In Russ.)
5 Biyaoula D. *L'impasse*. Paris, Seuil, 1998. 164 p. (In French)
6 Dongala E. *Les petits garçons naissent aussi des étoile*. Paris, Serpent à plumes, 1998. 317 p. (In French)
7 Lopes E. *Le chercheur d'Afriques*. Paris, Seuil, 1990. 236 p. (In French)
8 Kwahulé K. *Le monsieur Ki. Rapsodie parisiènne à sourire pour caresser le temps*. Paris, Gallimard, 2010. 146 p. (In French)
9 Sony Labou Tansi. *Le commencement des douleurs*. Paris, Seuil, 1995. 155 p. (In French)
10 Tadjo V. *Champs de bataille et d'amour*. Paris, Presence Africaine, 1996. 146 p. (In French)

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

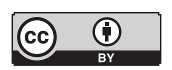
ПОВЕСТЬ О ЧУДОТВОРНОЙ КАЗАНСКОЙ ИКОНЕ БОГОМАТЕРИ В СВЕТЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

© 2017 г. В.М. Кириллин
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 03 января 2017 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-150-183

Аннотация: «Повесть о Казанском чудотворном образе Богоматери» относится к ряду других древнерусских сказаний о явлении или обретении богородичных икон. В статье в сопоставлении со сказаниями о Колочской, Тихвинской, Оковецкой и Выдропусской иконах рассматривается структура сюжетных мотивов, организующих нарративную часть повести, выявляется комплекс традиционных и новых особенностей построения данного текста и его художественная специфика, обусловленная как общим ходом развития русской литературы в конце XVI в., так и общественной ситуацией в недавно присоединенной к Московскому государству Казани и официальным положением митрополита Казанского Гермогена, наиболее вероятного автора повести. Сравнение текстов указанных памятников позволяет выявить типичность и каноничность сюжета, композиции и языка повести о Казанской иконе, несмотря на наличие в ней новых повествовательных мотивов и авторской рефлексии. Автор повести твердо держался официальной идейно-эстетической традиции и литературной нормы, руководствуясь официальными церковно-политическими и духовными представлениями, лишенными тенденций к описательным преувеличениям на почве живого воображения, религиозной экзальтации, мистицизма. Сюжетно-стилистическая нормативность сочинения Анонима-Гермогена контрастно оттеняется преданиями о Колочской, Оковецкой и отчасти Выдропусской иконах Пресвятой Богородицы, облеченными в форму драматургически организованного и стилистически близкого к живой русской речи нарратива. Это дает основания для определенных выводов относительно особенностей исторического развития русской литературы в Московской Руси второй половины XVI в., когда в официальном русле ее развития шел известный процесс консервации и формализации литературной работы.

Ключевые слова: повесть, сказание, сюжет, мотив, повествовательная деталь, литературная традиция, канон, жанровая природа, сравнение, мариология.

Информация об авторе: Владимир Михайлович Кириллин — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.
E-mail: kvladimirm@mail.ru



"THE TALE OF THE MIRACULOUS ICON OF OUR LADY OF KAZAN" IN THE LIGHT OF OLD RUSSIAN LITERARY TRADITION

© 2017. V.M. Kirillin
A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences Moscow, Russia
Received: January 03, 2017
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: "The Tale of the Miraculous Image of Our Lady of Kazan" is related to other Old Russian tales with the motif of apparition or discovery of the icon of Our Lady. Reading this tale in comparison with the tales of Kolochskaya, Tikhvin, Okovetskaya, and Vydropusskaya icons, I will focus on the structure of its plot motifs that organize the tale's narrative. The essay reveals a combination of traditional and novel features in the construction of the text and the specificity of the story. The latter was determined by some general trends in the development of Russian literature at the end of the 16th century as well as by the social circumstances in the newly added Kazan State and by the official position of the Kazan Metropolitan Hermogenes, a presumed author of the tale. A comparative reading reveals typicality and conventionality as regards the plot, the structure, and the language of the tale about the Kazan icon, despite the presence of new motifs and elements of authorial self-reflection. The author of the tale rigorously followed official ideological and aesthetic line as well as existing literary standards and was guided by the mainstream clerical, political, and spiritual ideas that did not favor descriptive exaggerations inspired by imagination, religious exaltation, and mysticism. There is a stark contrast between the conventional tale by Anonymous-Hermogenes and legends about Kolochskaya, Okovetskay, and (to some extent) Vydropusskaya icons of the Holy Virgin that represent narratives dramatically and stylistically close to the folk speech. Such reading gives grounds to certain conclusions about the peculiarities of the historical development of Russian literature in Moscow Rus' of the second half of the 16th century. The official line of its development was primarily aimed at the conservation and formalization of creative work.

Keywords: story, legend, plot, motive, narrative detail, literary tradition, canon, genre nature, comparison, mariology.

Information about the author: Vladimir M. Kirillin, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Professor, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: kvladimirm@mail.ru

Казанский образ Пресвятой Богородицы, несомненно, должно считать одной из самых чтимых в Русской Православной Церкви чудотворных икон [46; 47]. Ко времени его прославления через чудесное обретение в 1579 г. в Московской Руси почиталось уже немало подобных святынь[1]. Соответственно, русская средневековая письменность сохранила несколько сюжетно развитых и весьма популярных сказаний, наряду, между прочим, со множеством предельно простых и кратких по содержанию летописных упоминаний о разных чудесных знамениях, связанных с богородичными иконами [17, с. 207–210]. Собственно «Повесть о Казанском чудотворном образе Богоматери», о которой далее пойдет речь, была написана в 1594 г. Ее составителем считается непосредственный свидетель этого чуда митрополит Казанский Гермоген, впоследствии патриарх всея Руси и священномученик[2].

Как уже отмечено, в жанровом отношении повесть пополняет собою ряд древнерусских переводных и оригинальных текстов, описывающих истории чудотворных икон. В XII в. появляется первый свод литературных свидетельств о Владимирском образе Богородицы, а к середине XVI в. на его основе сформировался уже весьма обширный текст, обобщающий все имеющиеся на тот момент предания о святыне [49, s. 139–159; 11]. В XIV–XV вв. складывается цикл текстов, посвященный новгородской чтимой иконе «Знамение» [49, s. 133–139; 2; 3; 4]. В конце XIV в. в круг русского чтения попадает

1 Множество месяцесловных общерусских и местных памятей, посвященных богородичным чудотворным иконам не раз отмечалось [29, с. 40].

2 «Мѣсяца Июля в 8 день. Повесть и чюдеса Пречистые Богородицы честнаго и славнаго Ея Явления образа иже в Казани. Списано смиренным Ермогеном митрополитом Казаньским» [41, с. 1–16]. См. также: Повесть о явлении и чудесах Казанской иконы Богородицы [8, с. 24–53].

в виде перевода с греческого пространный рассказ о ранних изображениях Богоматери, иконах «Лиддской» и «Римской»[3]. В XV в. возникает сказание о Колочской иконе [49, s. 160–168]. С конца XV в. до середины XVI в. развивается основа литературного предания о Тихвинской иконе [19]. В середине XVI в. русские читатели знакомятся со сказаниями об иконах Богородицы Оковецкой (Ржевской) [49, s. 188–193; 32], Выдропусской [10; 50, s. 168–173], Иверской [48; 9; 49, s. 56–60]. Все эти тексты в той или иной редакции включались в XVI в. в обобщающие летописные своды, в частности в Никоновский и Лицевой, в Степенную книгу, в агиографические сборники, в рукописные книги смешанного содержания, т. е. были достаточно распространены. Поэтому вполне правомерно допустить, что хотя бы в каком-то виде они могли быть известны автору «Повести о Казанской иконе» и что, соответственно, последний создавал свой текст, будучи знакомым с уже твердо сложившейся традицией русской мариологической литературы, к коей относятся сказания о богородичных иконах.

Правда, нужно заметить, что указанные выше повествования отражают разные типы чудесных историй. Например, основополагающий мотив[4] литературного предания о Владимирской святыне — это *перенесение*, о Тихвинской — *явление*, о Колочской — *обретение*, об образе «Знамение» — *воинский подвиг*[5]. Между прочим, в ходе кристаллизации сведений о той или иной иконе основные мотивы могли смешиваться. Кроме того,

3 «В понедельник вторыя недели святаго и великаго поста, сказание известно о чюдесех Пресвятыя Владычицы нашея и Госпожи Пречистыя Девы и Богородицы Марии, еже пречистою и честною Ея иконою содеяся, яже и римляныни нарицатися обыкши» [36, л. 338 об. — 359 (глава 26); 50, с. 244–248]. Греческий оригинал «Сказания» [51, s. 325–337]. Ср. с русским изданием [36].

4 В современном литературоведении под мотивом в сюжете литературного произведения понимается определенная постоянно повторяющаяся «повествовательная» или «смысловая» единица, тяготеющая к формально-содержательному усложнению за счет ее варьирующейся образной реализации, варьирующегося сюжетно-композиционного сочетания с другими подобными единицами рассказа, варьирующейся функциональной связи с действующими лицами, варьирующегося словесного выражения. Мотивы могут быть основными, второстепенными, эпизодическими, описательными, лирическими, интертекстуальными, внутритекстовыми, символическими [44].

5 Несколько иная трактовка основных мотивов сказаний об иконах предложена в работах Л.И. Журовой и А. Кризы [16; 22]. Повествовательная специфика сказаний об иконах рассмотрена также в статье Е.Л. Конявской [20]. Однако последняя исследовательница не касается проблемы мотивов в сюжетном построении памятников данной жанровой группы, сконцентрировав свое внимание на проблеме связи традиционной литературной структуры текстов с отразившимся в них устно-легендарным преданием.

всегда реализовывались (и тоже нередко в комбинированном виде и разнясь по сути и характеру) сопровождающие, дополняющие — описательные и пояснительные — мотивы, связанные с суммой определенных фактов свершившихся чудес (помощь в болезнях, в житейских ситуациях, при решении каких-то общественных или личных вопросов, необычные происшествия, избавление от опасности) и фактов реакции на чудесное со стороны простых участников событий и власти (вера, неверие, молитва, насмешка, вразумление, устрашение, способствование, сопротивление). Так или иначе мотивы эти сопряжены были с доминантными особенностями жизни средневекового русского общества: взаимодействием с иноземными и иноверными соседями, внутренними общественными отношениями, междоусобными распрями, преодолением «глада и мора», морально-нравственными взлетами и падениями, политическим или религиозным напряжением, возникновением храмов и монастырей. Так или иначе мотивы эти в рамках разных сюжетов всегда весьма разнообразно сочетались друг с другом, а главное, всегда воплощались в конкретных повествовательных формах со своим набором фактологических деталей и средств художественной изобразительности.

В этой связи «Повесть о Казанской иконе» выглядит как весьма типичное произведение. Причем ее типичность характеризуется, во-первых, довольно полным набором традиционных литературных мотивов, используя которые автор строит собственный рассказ, во-вторых, слабой сюжетноизобразительной разработанностью этих мотивов, в-третьих, — краткостью и трафаретностью, шаблонностью их словесной реализации в плане языка и стилистики изложения.

Что же представляет собой на фоне литературной традиции текст означенного памятника? Как ни удивительно, его развернутых научных исследований, в сущности, нет. Можно отметить только наблюдения и выводы немецкого коллеги А. Эббингхауза [49, s. 209–219] и написанную О.В. Панченко на их основе небольшую справку, предваряющую комментарии к нему в издании Библиотеки Литературы Древней Руси [8, с. 671–673]. При этом происхождение произведения все-таки остается недостаточно ясным. Первые публикации «Повести» как сочинения святителя Гермогена [25, с. I–XIX; 1] делу не помогли, тем более что академик П.М. Строев, авторитетный археограф и библиограф, по ее поводу высказался весьма опреде-

ленно: «митрополит Гермоген не сочинил ее, а только переиначил и дополнил» [5, с. 62]. Это мнение разделил и академик А.И. Соболевский, который на основе палеографического анализа списка памятника из Синодального собрания рукописей ГИМ (Син., № 982), созданного в 1594 г. тремя писцами, в том числе и святителем Гермогеном, выдвинул предположение, что первоначальный вариант произведения появился до 1584 г., т.е. вскоре после чудесного обретения иконы, однако о его составе, содержании и авторе ученый совершенно умолчал [34, с. 5–7]. Кстати, ныне причастность Гермогена к работе над списком Син-982 в качестве писца и справщика убедительно доказана [13, с. 4–12, 22]. Упомянутый выше А. Эббингхаус, констатировав большую известность «Повести» среди древнерусских книжников, выявил списки (РГБ, собр. Н. С. Тихонравова № 587, собр. Н.П. Румянцева, № 361 и № 367, собр. ОИДР № 222; РГАДА, собр. МАМИД № 639; ГИМ, собр. Н.П. Вострякова № 207а), передающие текст произведения в сокращенном виде (редакция А) сравнительно с текстом Син-982 (редакция G), чаще встречающимся в рукописных копиях. По наблюдению ученого, во всех указанных списках (и, соответственно, в краткой и пространной версиях произведения) обязательно наличествует основной рассказ (разделы C и D), посвященный собственно истории обретения и прославления Казанского образа, — повествование от слов «Бысть же сице. В лето 7087...»[6] до сообщений о начале почитания иконы после двух первых исцелений по обращенным через нее молитвам к Пресвятой Богородице, о дальнейшей судьбе тайнозрительницы Матрены и ее матери, о донесении царю, о царском распоряжении построить на месте обретения святыни Одигитриевской церкви и основать при ней девичий монастырь [41, с. 4–9]; остальные же разделы — введение (A и B), рассказы о чудесах, случившихся уже после обретения святыни (F), свидетельства автора о собственной причастности к описанным событиям (G), заключение (H) — варьируются и текстуально, и по факту их наличия-отсутствия в произведении. А. Эббингхаус, кроме того, замечает, что в списках редакции А текст основного рассказа выглядит стилистически несколько проще, чем в редакции G. Правда, этот вывод подтверждается только одним примером. В итоге исследователь констатирует первичность редакции А, анонимной, по отношению к редак-

6 Здесь и далее древнерусский текст воспроизводится орфографически упрощенно.

ции G, связанной со святителем Гермогеном. Что же касается текста разделов C и D, то таковой вырос из первоначального письменного донесения царю и дополняющих его устных рассказов [49, s. 210–211, 213–215]. Должно, однако, добавить от себя: при создании редакции G эти два основных раздела не претерпели существенных текстуальных изменений. В целом же новая версия «Повести» (включая предисловие, основную часть, авторские отступления, рассказы о чудесах, автобиографические пассажи и заключение), несомненно, родилась как плод единовременной литературной работы, произведенной книжником, достаточно начитанным и осмысленно относящимся к своему писательскому и редакторскому делу. Наконец, нельзя не взять в соображение, что наиболее вероятный составитель версии G, святитель Гермоген, работая над ней, уже был одним из высших иерархов Русской Церкви и в силу своего официального положения должен был ориентироваться на некий литературный стандарт. Разумеется, стандарт неписаный, однако сопряженный с комплексом официальных церковно-политических, идейно-эстетических и духовных представлений, лишенных, как можно думать, тенденций к описательным преувеличениям на почве живого воображения, религиозной экзальтации, мистицизма.

По особенностям основного содержания, т. е. собственно рассказа о прославлении иконы Божией Матери в Казани, совместное произведение Анонима-Гермогена ближе всего к сказаниям о явлении или об обретении чудотворных святынь. Соответственно, целесообразнее соотносить его сюжетную структуру, в первую очередь, со сказаниями о Колочской[7] и Тихвинской[8] иконах Пресвятой Богородицы. Вместе с тем следует учитывать, что литературная история этих сказаний, возникших спустя довольно длительное время после описанных в них событий, характеризуется заметным текстуальным развитием от первоначальных вариантов к последующим, с более разработанным сюжетно-композиционным построением. Тогда как текст «Повести о Казанской иконе» был написан очевидцем чуда чуть ли не по его горячим следам и в разделах основного рассказа почти не менялся

7 «О иконе Пречистыя Богородицы, иже от Можайску на Колоче» [6, с. 100–105, 507–509 (подгот. текста, перевод и коммент. Л.И. Журовой)]. Далее текст памятника цитируется по этому изданию.

8 «Сказание о чюдесех Пречистыя Богородицы чюдотворнаго ея образа Одегитрия, како явися на Тифине...» [19, с. 245–258 (редакция Е)]. Далее текст памятника цитируется по этому изданию.

при последующем тиражировании. Похожая литературно-историческая ситуация, между прочим, отличает и сказание об Оковецком образе[9].

При сопоставлении названных произведений, однако, непременно должно иметь в виду жанровые различия. Так, колочская история не является прямой историей Божественного вмешательства в жизнь людей. Это история человека, случайно нашедшего (в 1413 г.) икону Пресвятой Богородицы, история его последующего духовного торжества, нравственного падения, физического наказания и покаянного исправления. Это прототип бытовой повести, в сюжетной структуре которой рассказ об обретении иконы выполняет функцию завязки, или экспозиции, по отношению к последующему рассказу об обретателе, причем не святом подвижнике, а личности самой обыкновенной. Бытовым характером отличается и сказание об Оковецкой святыне. История прославления этого образа (в 1539 г.) связана с рассказом об обыденной жизни людей далеких от праведности: образ являет себя не по благочестию кого-либо, а как бы в укор воровству и алчности воров и любопытству праздно гуляющего народа; сначала обнаруживается прибитый к дереву немецкий крест, затем на другом дереве неподалеку и сам образ; вопреки массовым чудесам исцелений, обе святыни долго остаются в лесу; лишь после того, как об этом становится известно митрополиту Иоасафу и юному царю Ивану Васильевичу IV, их доставляют в Москву.

Отсюда следует, что только «Сказание» о Тихвинской иконе по жанровой природе наиболее близко исследуемому литературному памятнику.

Первостепенную важность, нужно думать, составляет то, как построен нарратив основной части «Повести о Казанской иконе» (разделы C и D). Начинается она, как выше отмечено, по летописному образцу — «Бысть же сице. В лето 7087...». Далее характеризуется время события, пожара в Казани, — описательно (при Иване Васильевиче Грозном, «всея Руси самодержце», при его детях Иване и Федоре, при митрополите Московском Антонии, при архиепископе Казанском Иеремии) и прямо (23 июня на память мученицы Агриппины, через 26 лет после взятия Казани, в полдень). При этом точно обозначается и место действия (в посаде, около храма Николы Тульского, во дворе царева воина Данилы Онучина). Описание пожара и его последствий дополнено пространным рассуждением на тему милосердия Бо-

9 «Сказание о явлении иконы Пречистыя Богородицы Оковецкия (Ржевския)» [24, с. 7–15]. Далее текст памятника цитируется по этому изданию.

жия по отношению к православным и торжества православной веры в условиях конфессиональной розни среди иноязычного и иноверного казанского населения. Это рассуждение, несомненно, придавало тексту повести идеологическое звучание:

«Людие же христолюбивии, верою не отпадше, но познаша своя согрешения, на покаяние обратишася, и начаша созидати церкви Божия и своя домы. И, Божиею милостию, место убо иноязычно и новопросвещено просвещашеся святыми церквами и божествеными учении.

Языцы же невернии мнози бяху во граде, и веры многи. И бысть им в притчю и в поругание истинная православная вера; источника же целебнаго не бе тогда во граде. Иноязычнии же, неверием одержими в сердцых своих, уничижаху нас, не ведяще Божия милости и силы, видеша бо, окаянии, Божие милосердие к нам — еже с милостию наказание, еже милуяй нас наказуя, яко отец чадолюбив, за наша согрешения, оцыщая грехи наша.

Человеколюбец же Бог, видя терпение людей своих и веру их, и поругание и поношение окрест живущих иноверных, и не терпя поношения и похуления на святыя иконы...».

Нужно отметить, что авторское комментирующее вмешательство в изложение событий в сказаниях о Колочской, Тихвинской и Оковецкой иконах Пресвятой Богородицы полностью отсутствует, хотя оно вполне обычно для агиографической нарративной традиции. В этом отношении автор «Повести о Казанской иконе» превосходит своих предшественников-мариологов, сопрягая фактологию с рефлексией под стать многим восхвалителям подвигов святости во Христе. С ним разве что можно сравнить автора «Повести об иконе Богоматери Выдропусской»[10] — звенигородского князя Георгия Токмакова, который тоже сопровождает свой рассказ об истории чудотворной святыни некоторыми рассуждениями.

Далее в сочинении Анонима-Гермогена следует рассказ об обретении и прославлении образа Богоматери в Казани. Он написан в простой, лишенной стилистических вычурностей, ясной манере, содержательно основан

10 «Повесть душеполезна о чюдотворном образе Пресвятыя Богородицы, иже в Новгородской области в веси нарицаемей Выдропуске...» [23, с. 22–28]. Далее текст памятника цитируется по этому изданию.

на использовании ряда сюжетно-повествовательных мотивов, хорошо известных по другим сказаниям об иконах, а в некоторых случаях и новых относительно литературной традиции.

Итак, в исследуемой повести обнаруживаются:

1)Мотив чудесного предуведомления с волеизъявлением. Дочери некоего воина, десятилетней девочке Матроне во сне икона Пресвятой Богородицы повелевает сообщить духовному и светскому начальству о месте ее сокровенного нахождения и необходимости ее обнаружения:

«Сице нача являтися девицы оной, ейже имя преди рекохом, икона пресветлая Божия Матери, и веляше ей поити во град и поведати про икону Богородицыну, еяже виде, архиепископу и воеводам, дабы шед выняли образ Пречистые Богородицы от земленых недр; и место поведа ей, идеже последи обретоша драгаго бисера честное сокровище, чюдную икону Богородицыну...».

В «Сказании» о Колочской иконе этот мотив отсутствует. Герой сказания Лука просто, без каких-либо предварительных знаковых событий в своей жизни и не будучи божественным собеседником, «на некоем древе в некоем месте обрете икону Пречистыя Богородицы». Нет означенного мотива и в «Сказании» об Оковецкой иконе, согласно которому некий чернец Стефан принародно находит чудотворный образ Богоматери на Пырыщенском городище, «на сосне, на сучку», в месте, между прочим, не состоявшейся воровской сходки ради обмена крадеными лошадьми и коровами. Зато в «Сказании» о Тихвинском образе мотив мистического указания на волю Божию проявляется в рамках более сложного сюжета: после явления «на воздусе» в нескольких местах Новгородской земли икона Богоматери чудесно останавливается на реке Тихвинке. Здесь возводят храм и на его освящение созывают через гонцов народ. Один из них, некто Юрыш, «муж благоверный и чистый житием», выполнив порученное и возвращаясь домой, в канун праздника Успения оказывается «в пустыне», ощущает дивное благоухание и святость этого места, видит явившихся ему Пресвятую Богоматерь и святителя Николая Угодника, благоговейно вступает с ними в диалог и получает божественное указание о водружении на новом храме деревянного креста. Как видно, сценичность и драматургичность «Сказания» о Тихвинской иконе в «Повести о Казанской иконе» сведены к схеме.

2) Мотив скепсиса и равнодушия по отношению к свидетельствам визионера. Матрона рассказывает матери о своем сновидении. Та не верит. Сон повторяется. Мать упорствует в невнимании к рассказу дочери:

«Девица же убо, юна и несмыслена, бояшеся поведати, и абие едва поведа матери своей, мати же глаголы ея ни во что же вменив. И последи же убо в видении не единою являшеся ей пресветлая и чюдная она икона, и веляше ей без сумнения сие видение поведати. Девица же не единою, но и многажды сказоваше матери своей явление чюдные тоя божественыя иконы, веляше ей без сумнения поведати сие видение».

В «Сказании» о Колочской иконе ни о таинственном указании, ни о народном неверии не сообщается. Напротив, люди с молитвенной радостью и благоговением встречают Луку с обретенной им чудотворной иконой Пресвятой Богородицы. Не реализован мотив неверия и в «Сказании» об Оковецкой иконе. А вот «Сказание» о Тихвинской святыне обнаруживает иное повествовательное решение. В нем мотив неверия разработан в рамках сюжетного действия. Вернувшись в Тихвинский погост, Юрыш сообщает «священником и всему народу» о своей мистической встрече и о полученном им указании не ставить на строящемся храме железный крест. Но церковный мастер по общему решению поступает вопреки словам Юрыша. И происходит чудо. Ветер сбрасывает мастера, правда без вреда, с верха церкви на землю. Случившееся вразумляет людей, на нововозведенном храме во имя Успения Пресвятой Богородицы ставят крест деревянный, воля Божия исполняется, православные молитвенно торжествуют. Сказание, таким образом, наглядно демонстрирует силу божественного промысла и предопределения. Подобной изобразительности нет в «Повести о Казанской иконе», ее автор вместо драматизированного рассказа предложил своему читателю нонфигуративное описание. Но все же идейная напряженность данному произведению присуща, ибо мотив неверия звучит в нем весьма настоятельно. Оказывается, не только мать глуха к рассказу Матроны, кстати, все же поверившая своей дочери. Рассказ тайнозрительницы проигнорирован начальством Казани — и светским, и духовным: «Они же убо (воеводы. — *В.К.*) неверием одержими о пречестней Пречистыя иконе, о ней же девица поведа, и ни во что же вмениша... Архиепископ же не внят речем ея и отосла ю безделну». Да и среди людей

весть о месте потаенного сокрытия образа Пресвятой Богородицы не находит поддержки: «Пойде убо жена та (мать Матроны. — *В.К.*) к дому своему, поведая всем людем о чюдней иконе, како видение виде дщи ея. Людие же дивящеся о глаголех ея и отхождаху, не внимающе речем их». Это настоятельное указание в повести на неверие, несомненно, адресовано обществу, являющему слабость веры и равнодушие к тайнам Божиим.

3) Мотивы необычного света, устрашения, священной оторопи. Поначалу, как отмечено, мать не верит рассказам своей дочери. И тогда икона Богоматери является Матроне в огненном сиянии, уже грозно повелевая исполнить волю Божию:

«Во един же убо день случися девицы оной, ейже имя выше надписахом, спати в полудне — и внезапу девица обретеся посреди двора своего, в нем же живяше, и абие явися ей чюдная и пресветлая Богородицына икона страшным огненным образом, лучи испущая огнены пресветлы и страшны зело, яко мнетися ей от пресветлых тех луч, сияющих от иконы, сожжене быти. И глас бысть от образа страшен, к девице глаголющь: "Аще убо не повеси глагол моих и не поидеши от земленых недр выняти образа моего, аз же убо имам во иной улицы явитися, или во ином граде, ты же имаши болезнена быти, дондеже и живота зле гонзнеши!" Девица же, от страшнаго сего видения зело ужасшеся, паде на землю и бысть яко мертва, и лежаше на земли на мног час».

«Сказание» о Колочской иконе абсолютно лишено мистического начала, и в его содержании нет ничего подобного. В «Сказании» об Оковецкой святыне чудо описывается буднично, без интереса к его тайне, использован только мотив света, но в неразвитом с точки зрения изобразительности и оценочных характеристик виде: «И старец Стефан крылошанин снял чудотворный Пречистыя образ, и ступи с нею с колоды на землю. И в те поры, яко буре или ветру сильну уторгшуся вскоре шунул (затих[11]), и в той час *бысть свет необычен*, [якоже] всем людем, ту на городищи том зрящим, дивитися свету тому необычному». Несколько полнее означенные мотивы

11 В. И. Далем зафиксировано похожее слово: «Щунать, щунять, щунить, счувать, счунить (заставить, почуять, почувствовать), журить, усовещевать, увещевать; унимать, бранить, претить что. || Вят. Я щунул его на дороге, встретил и остановил. Щунуться, опомниться, образумиться» [42, с. 678].

реализованы в «Сказании» о Выдропусской иконе, тоже, подобно колочской и оковецкой историям, жанрово близкой к бытовым повестям: один из героев произведения, некий воин, выкравший икону Богоматери из Георгиевской церкви в новгородском селе Выдропуске, поместил ее в храме святителя Николая Мирликийского в своей вотчине, в Муромской земле, но однажды икона во время пения канона на глазах у того воина и всего народа покидает место своего нового нахождения и возвращается в Выдропуск. Раскаявшись в содеянном, воин отправляется вслед за ней и в церкви великомученика Георгия вновь видит «образ пречистыя Богородицы Одигитрия стоящ на своем месте, яко солнце светящеся. Он же *от страха паде и лежа на мног час яко мертв*; наипаче ста битися главою своею о помост церковный и умилне плакати, милости прося, и каатися грехов своих». Интересный пример представлен «Сказанием» о Тихвинской иконе. В нем все указанные выше мотивы играют особенную роль, ибо вместе с другими деталями описания формируют кинематографически более наглядную и динамичную картину тайнозрительства: «Егда ж возвратися посланный муж той (Юрыш. — *В.К.*) из веси, гряды к церкви, проходя пустынное место... *слышавшу ж ему, яко ото множства фимияна* и благодати святого Духа свящати место то и яко хотящу Богу показати милость свою на сем месте, иж чюдесем быти Бог и пречистые его Матери. И абие *внезапу* узрить чюдное видение: жену в богряне ризе одеянну и *неизреченным светом сияющу*, на соснове колоде седящу в пустыни и пред нею стояща мужа *светла, сединами* украшена, во святительских ризах. Он же сия *видев, от страха убоявся и паде яко мертв. Светлый же* он муж предстояй прикоснувся его и рече ему: “Иди, человече, где ныне ставят церковь во имя святыя Богородицы... и хотят поставити крест железен на церкви. И ты глаголи священником и всему причту и повели поставити крест древян, зане ж Пречистая на своем храме железну кресту не изволи быти...”. Посланный ж муж *от страха яко от сна возбудився* и отвеща со дерзновием, рече: “Господи, не имут ми веры”. Светлый же той муж рече: “Аще не имут ти веры, будет знамение”. И абие *невидими быша* седящая она жена и *светлый* той муж». Однако относительно нарративной реализации вышеозначенных мотивов все-таки нужно отдать предпочтение «Повести о Казанской иконе». Уступая, в частности, «Сказанию» о Тихвинской святыне в сценичности, рассказ Анонима-Гермогена в эпизоде таинственного прозрения, как показывает сравнение, более репрезентативен в плане воспроизведения особенностей

необычного, чудесного явления и переживания, обстановка мистической встречи, горняя «внешность» умозримой святыни и состояние визионера выписаны в нем более яркими и насыщенными красками. Важно также отметить уникальную деформацию литературной традиции, зафиксированную авторами рассматриваемой повести: по их свидетельству, божественное волеизъявление было ниспослано тайнозрительнице Матроне именно от иконного образа, а не как обычно, — напрямую от самой Богоматери. Трудно сказать, отражает ли данная событийная деталь специфику авторского богословского сознания, но для восточно-христианской мариологии она нова.

4) Мотив использования в качестве фактологических деталей сакральных чисел, которые устойчиво встречаются и в библейских текстах и во всей литературной традиции Средневековья [18, с. 18–19], а также скрытого числового топоса[12]. Рассказ Матроны начальствующим Казани пришелся на 7-й час дня, а обретение иконы произошло в 12-й час того же дня, 8 июля, т. е., получается, в 15-й день после пожара. Любопытно, что и повесть написана в 15 год после пожара, о чем уже прямо говорит ее составитель: «Пять убо к десятим летом преидоша явлению чюдотворныя Богородицыны иконы». Можно было бы эти детали, особенно промежуток времени между казанским пожаром и обретением образа, прямо не обозначенный, но составивший ровно 15 дней, отнести к разряду совпадений. Но число 15, как известно, во-первых, устойчиво связано с общехристианским преданием о Богоматери и с Ее почитанием [18, с. 52–71], во-вторых, довольно последовательно обнаруживается в мариологических контекстах древнерусской оригинальной агиографии [18, с. 130–140]. Именно это позволяет предположить не то чтобы предумышленность его явного и неявного присутствия в тексте «Повести о Казанской иконе», а возможное придание ему автором (по известной ассоциации) дополнительной знаменательности. То, что русские книжники к подобным деталям относились серьезно, доказывается, например, историей текста «Сказания» о Колочской иконе. Так, один вариант летописного рассказа об этой святыне — «в граде Можаице явися знамение в Колочи: Лука с иконою пречистою от града за *20 верст*» — был вытеснен

12 В данном случае под довольно неоднозначным для литературоведения понятием «топос» [21; 33] подразумевается устойчиво повторяющаяся сюжетная компонента, общее для множества произведений место, переходящая из текста в текст повествовательная деталь, фактологический штамп, словесная формула.

другим вариантом — «сворися знамение в отчине князя Андрея Дмитриевича от Можайска *15 верст*» [15, с. 149]. Подобную корректировку обнаруживает и история «Повести о Темир-Аксаке». Согласно версии *Б* произведения монгольский хан пришел с огромным войском на Русь в 1395 г., но, простояв «на едином месте *две недели*», не решился приступить к наступательным действиям: побужденный неожиданным страхом он «отыде в землю свою» в тот самый «день и час», когда «прииде на Москву икона Пречистыя», образ Владимирской Богоматери, завершив крестный ход из Владимира [12, с. 134]. По утверждению же составителя редакции *А*, Темир-Аксак простоял на Дону не две недели, а все *«15 дний»*; при этом и молитвенный вынос знаменитой иконы из Владимира состоялся именно 15 августа, в праздник Успения Пресвятой Богородицы [38, с. 124–128]. Еще более усилена была таинственная знаменательность числа 15 в XVI в. Согласно новой обработке предания, хан-хромец ретировался не только в 15-й день своего стояния и не только в день «сретения» Владимирской святыни в Москве; он бежал, устрашенный некоей «женой» — Богородицей, как поясняет автор данной редакции, — явившейся ему в этот день в сновидении «с множеством воинства» [27, с. 159–160].

Вероятно, день прославления чудотворной Казанской иконы Богоматери, 8 июля[13], имел еще и реальное историко-политическое значение. Дело в том, что, согласно, например, Вологодско-Пермской, Иоасафовской и Никоновской летописям, этот день является кануном даты первого взятия Казани в 1487 г. войском великого Московского князя Ивана Васильевича III [29, с. 388], — события, память о котором, между прочим, с тех пор, судя по уставным предписаниям, отмечалось празднично: «В той же день (июля 9) великаго князя воеводы в лето 6995 были в Казани и град взяли, и царя с царицею поимали, и *уставиша праздник празновати*»[14]. Таким образом, факт явления Казанской иконы Богоматери сопрягался с фактом воспоминания о первом взятии Казани в прошлом и, возможно, с фактом просвещения Казанской земли после ее покорения в настоящем.

13 Встречающееся в научной литературе представление о том, что явление Казанской иконы произошло 9 июля [30, с. 38, прим. 8] ошибочно [39, с. 179].

14 «Последование церковнаго пениа и собраниа вселетнаго устава святых отец правила, преимея тропоря и кондакы господскым праздником Христовым, и пречистей Его Матери, и нарочитым святым, и прочим, им же поется “Бог Господь” и им же “Аллилуиа” от месяца септябриа до месяца августа» [31, л. 1201].

5) Мотив личного примера в противодействие неверию. После безуспешных призывов к народу поискать святыню мать Матроны начинает сама копать землю на чудесно указанном месте. Ей после некоторых колебаний вторят люди. Но для той и других эти усилия оказываются неудачными:

«Она же, взем заступ и пришед к показанному месту, нача копати много время, и не обрете искомаго. Помале же убо начаша и инии копати, и все уже место воскопаше, ничто же обретше».

Эта подробность истории о Казанской святыне вполне оригинальна. Предания об иконах Тихвинской и Колочской, а также Владимирской, «Знамение», Оковецкой и Выдропусской ничего похожего не содержат. Нельзя не отметить особого звучания рассказа об инициативе матери в контексте настоятельной констатации всеобщего неверия свидетельству и указанию ее дочери как провозвестницы воли Божией. От данной подробности, несомненно, веет социально-психологической правдой отражения реального духовного состояния казанского общества, о чем в повести прямо сообщают авторские отступления.

6) Мотив обретения святыни на пепелище. Матрона присоединяется к ищущим и именно ей (замечу, непорочной отроковице) открывается тайна и она обнаруживает икону:

«Предиреченная же она девица нача копати на месте, идеже пещь бе, таже и прочии с нею. И яко выкопаша мало боле двою лактий — оле чюдо! — явися чюдотворная икона Владычицы нашия Богородицы и Приснодевы Мария, честнаго ея Одигитрия, купно с Превечным Младенцем, Господем и Богом нашим Исусом Христом!»

В сказаниях об иконах Пресвятой Богородицы обычно рассказывается о возведении храмов на месте их чудесного явления или обретения. Как правило, эти храмы затем сгорают, но находившиеся в них святыни оказываются вновь обретенными в пепле без вреда от огня. Ярким примером, подтверждающим данную традицию, является «Сказание о Тихвинской иконе». После первого храмового пожара «на том месте поставиша вторую церковь древяну, тако же и чясовню. И стояла вторая црковь 5 лет и грех ради наших, небре-

жением паки вторая церковь згорела от свещи, и не остави ничесо ж в ней. А чюдотворную икону обретоша в пепелу Божиею милостию и благодатию всю целу и огнем не вредиму ни единым власем». Похожее свидетельство содержится и в «Сказании» о Выдропусской иконе: «Бысть в лета отец наших за грехи наша пожар велик на месте сем, храм же великаго мученика Христова Георгия до основания згоре со всем зданием церковным, после же того великаго пожара начаша росчишати церковное место и обретоша образ сей в пепеле к земли ниц лежащ, благодатию Божиею сохранен, ничим же врежен бысть от огня, но токмо мало с тылу дска посмеде». Однако в рассказе Анонима-Гермогена мотив чудесного обнаружения не поврежденной огнем святыни, как можно видеть, разработан с более выразительной конкретикой: есть определенный персонаж, девочка-визионер, есть известное место действия, причем не храмовое пожарище, а погорелые руины обычного дома, и есть точно указанный объем произведенного действия. Традиционная абстрактная схема обретает, соответственно, зримое содержание, отражающее и уникальную и парадоксальную ситуацию: икону ищут и находят под бывшим очагом, — там, где ее никак не должно было бы быть. Любопытно, что позднейший источник, Пискаревский летописец[15], сообщает о предыстории прославившейся в Казани святыни: «Того же (7087/1579. — *В.К.*) году явися Пречистая Казанская некоей девице третицею, а скрыто бысть *многое время*. Как царь Иван пленил Новгород Великий 78-го, и в то время некий мурза казанской взя некую пленницу девицу, и тот образ та девица привезла, тайно молилася и преставися, а тот образ скрыла в землю» [28, с. 193]. Эта информация вносит путаницу, ибо икону, согласно повести, все-таки нашли не просто в земле, а там именно, где прежде была печь.

7) Мотив качественной оценки обретенного образа. Явившая себя икона не только сияет, что подчеркнуто дважды, но и выглядит как совершенно новая и написанная по совершенно необычному иконографическому типу, о чем сообщается, правда без конкретизации, тоже дважды:

а) «Самый же чюдотворный образ светлостию чюдне сияя, якоже внове вапы начертан. Земному же праху никако же коснувшуся чюдному тому образу, якоже сами видехом...»,

15 По мнению одних исследователей, он был составлен в середине XVII в. [37], другие же датируют его началом второго десятилетия XVII в. [43].

b) «И виде Пречистые образ, якоже нов дар пречюдне светяшеся, и дивися убо зело: такова переводом образа не видеша нигдеже...»,

c) «...такова образа переводом нигде же не видеша».

Сам по себе мотив необычного сияния в рассказе о факте чудесного обретения святыни вполне типичен. Он использован, например, в «Сказании» о Тихвинской иконе: «И явися на Тихвине сицевым образом: стоя на горе, на воздусе, и возсия икона Пречистые светом неизреченным». При этом в предании о Колочской, Оковецкой и Выдропусской святынях этого мотива нет. А вот имеющаяся в рассматриваемой повести характеристика отличительных изобразительных особенностей изъятой из земли иконы (к сожалению, только общая) — факт литературно новый. Нечто подобное обнаруживается и в «Сказании» об Оковецком образе: «А та чудотворная икона невелика, воротная, письмо старинное». По-видимому, есть основания думать о стремлении Анонима-Гермогена не только рассказать о необычных обстоятельствах явления в Казани чудотворного образа Богоматери, но и отметить, хоть и весьма скупо, его художественную уникальность и неповторимость. Кроме того, по интересному соображению новейшей исследовательницы, текст повести позволяет полагать, что ее авторы отчетливо понимали смысловую суть чудесно обнаруженной святыни: «явися чюдотворная икона Владычицы нашия Богородицы и Приснодевы Мария, *честнаго ея Одигитрия*, купно с Превечным Младенцем, Господем и Богом нашим Исусом Христом». Иными словами, извлеченный из-под земли, но сияющий новыми красками, образ Богоматери, считавшейся покровительницей России (ведь в повести прямо говорится об иконе Марии «Одигитрии», т. е. путеводительницы. — *В.К.*), должен был символизировать собой возобновление и торжество Православия в Казани после ее окончательного присоединения к Московскому государству [29, с. 197–198], особенно, стоит добавить, — в условиях отмеченного повестью же конфликтного напряжения умонастроений среди местного населения. Кстати, святитель Гермоген, помимо исследуемого произведения, составил еще и службу Казанской иконе Богоматери [40, с. 130–131], издание которой, — вероятно, около 1590 г. — знаменовало собой утверждение «культа» иконы «в качестве общегосударственной святыни» и важность для Московского царства укрепления границ на Востоке [30, с. 26; 29, с. 389—390].

8) Мотив ликования и благоговейного воодушевления людей при обретении святыни. Собравшийся к чудесной находке народ молитвенно восславляет Пресвятую Богородицу:

«Девица же взем Пречистые образ со страхом и трепетом и радостию и поставиша на том же месте. Людие же ту сущии возопиша, проповедающе немолчными гласы явления божественыя тоя иконы. И вскоре стекошася безчисленое множество благочестивых народа, вопиюще со слезами: “Владычице, спаси ны!”».

«Сказания» о Колочской и Оковецкой иконах ничего не сообщают о подобной реакции церковного народа. Тогда как в «Сказании» о Тихвинском образе означенный мотив хорошо развит: «И собрашася люди мнози на место то, и видеша людие велие чюдо: икону пречистые владычицы нашея Богородицы и приснодевы Мария на воздусе стоящу, ничим не держиму, и дивяся, со слезами молящеся пренепорочной владычице нашей Богородицы и из нея ж неизреченно рождьшемуся превечному Младенцу Христу Богу нашему. Христолюбивии же ти людие с велицым благодарением хвалу воздав Богу и пречистей его Матери...». Похожая картина рисуется в «Сказании» о Выдропусской иконе. Когда икона была найдена на пепелище после церковного пожара невредимой, «Селяне же, слышавше, и скоро текоша во храм видети чюдо Божии Матере — с женами, и з детьми, и со младенцы, с великим тщанием и обретоша по словеси понамареви. И бысть радость велика в веси той о чюдеси заступницы Богородицы, еще же от радости и слезам пролитию бывшу многу». Сравнение вместе с тем обнаруживает, что «Повесть о Казанской иконе», следуя традиции, привносит в развитие выше указанного мотива важную коррективу: сначала юная дева, ребенок, трепетно поклоняется обретенной святыне и лишь затем ее неколебимая вера передается всему церковному народу. Так завершается прежде обозначенная в рассказе Анонима-Гермогена тема неверия призывам провозвестницы относительно божественного волеизъявления и ее упорной борьбы за народное и церковное следование этому волеизъявлению.

9) Мотивы крестохождения к святыне, раскаяния начальствующих и общей радости. Архиепископ, «первые града» и «освященный собор» колокольным звоном и крестным ходом воздают честь чудесно, по определению Божию, найденной и явившей себя иконе:

«И послаша весть к архиепископу и к первым града, яко обретоша Богородицын святый образ. Архиепископ же повеле скоро в колокол звонити и пойде со кресты на место то со всем освященным собором, идеже обретоша чюдную Пречистые икону, с воевоеды и со множеством народа. И виде (архиепископ. — В.К.) Пречистые образ, якоже нов дар пречюдне светяшеся и дивися убо зело: такова переводом образа не видеша нигде же, и недоумевашеся, страхом убо и радостию одержим, неверия ради своего, с плачем моляся и милости прося и прощения о согрешении. Сице же и воеводы с плачем просяще милости, еже согрешиша к чюдотворному Пречистые образу нерадением и неверием. И весь народ града стекашеся на дивное то божественое чюдо, веселящеся со слезами, и радостною душею хвалу Богу и Богородицы о обретении многобогатаго и безценнаго сокровища возсылаху».

В данном аспекте «Повесть о Казанской иконе» уникальна. Разве что только мотив радости по случаю чудесного события известен сопоставляемым с ней сказаниям. Но более важно, что в повести указанные мотивы несут очевидную идейную нагрузку, ибо способствуют созданию идеальной картины церковного единодушия и единения относительно восприятия свершившегося чуда, раскаяния в духовной черствости перед святыней и молитвы пред ней с благодарностью и надеждой на божественное милосердие и помощь. А картина такого единодушия и единения была жизненно необходима в совсем недавно присоединенной к Московскому государству Казани, где, как утверждается в предисловии к повести, православие было в поругании и уничижении у неверных и иноязычных народов (см. выше).

10) Мотив чудесных исцелений. Два чуда прозрения во время чествования иконы — неполного (прозревший слепец Иосиф не воздал за это благодарения Богоматери и «малу стезю зряще») и полного (прозревший слепец Никита воздал должное благодарение и «получи здравие»). Сообщения либо в общих выражениях, либо в сюжетно организованной форме о подобных чудесах содержатся во всех сказаниях об иконах Пресвятой Богородицы, как и вообще в агиографических текстах.

11) Мотив описания событий, последовавших за чудом явления или обретения иконы. В «Повести о Казанской иконе» сообщается о повелении Ивана Грозного, получившего письменное донесение о всех событиях в Ка-

зани, а также копию чудотворного образа Богоматери[16], возвести на месте прославления последнего Одигитриевский храм и устроить при нем девичий монастырь, где приняли пострижение Матрена и затем ее мать:

«Благоверный же царь государь и великий князь и сынове его повелеша на том месте церковь поставити, идеже обретеся чюдотворная икона. И монастырь дев повеле устроити, и келии поставити, и ограду монастырю оградити, и милостыню доволну повеле дати из своей царские казны священному собору и игуменье, и 40 сестрам урок летний, — еже и бысть. И церковь поставиша во имя святыя Богородицы честнаго ея Одегитрия древяну, и ограду монастырю сотвориша.

Честную же ону и чюдотворную икону Пресвятыя Богородица отнесоша в монастырь с молебным пением, со кресты, архиепископ и боляре со всем народом проводиша честно. Предиреченную же девицу Матрену постригоша в том же монастыри, и наречено бысть имя ей Мавра во иноких. Не по мнозе же времени пострижеся и мати тоя девицы».

Биографии лиц, связанных с главным чудом явления или обретения иконы, как и рассказ о последующих событиях, в «Сказаниях» о Колочской и Выдропусской иконах весьма развернуты. То же можно утверждать и относительно «Сказания о Тихвинской иконе», в котором, правда, ничего не сообщается о последующей судьбе пономаря Юрыша, получившего при таинственной встрече с Пресвятой Богородицей повеление о кресте на Успенской церкви, построенной на месте последнего чудесного явления образа Одигитрии. В «Сказании» об Оковецкой иконе несколько персонажей фигурируют фрагментарно, но при этом весьма подробно описаны события, сопряженные с церковным признанием чудотворной святыни.

Указанными сюжетными мотивами, традиционными и новыми, исчерпывается главная часть рассматриваемого произведения, — рассказ о чудесном обретении в Казани во время царствования Ивана Грозного иконы Пресвятой Богородицы и о ее прославлении. Как показывает сравнение с другими жанрово близкими литературными памятниками, в данной части текст сочинения Анонима-Гермогена построен на основе описания напря-

16 Дошедшие до нашего времени первые списки явленной иконы датируются концом XVI в. [26; 46].

женной коллизии общественных настроений и поступков: свидетельство девочки-визионера о божественном волеизъявлении наталкивается на недоверчивое сопротивление общества в лице сначала ее матери, а затем светского и духовного начальства, да и казанского населения; обретение же иконы в таинственно открытом месте приводит к торжеству веры и народного единения. Однако рассказ об этой истории в целом, как можно полагать, литературно усреднен относительно драматургического развития сюжета (повествование описательно, в нем, прежде всего, отсутствуют монологи и диалоги персонажей). Дискурс рассказчика заметно сдержан также и относительно стилистики и эмоциональной напряженности изложения и вместе с тем свободен от простодушной гипертрофированности восприятия и интерпретации чуда, характерной для народного почитания святынь и народной поэтизации преданий о них. Наконец, в произведении с фактологически ограниченной умеренностью характеризуются исторические подробности и детали. Например, не названы имена казанских воевод, при которых произошло чудо прославления богородичного образа, схематично проработаны поведенческие эпизоды. Исключение, пожалуй, составляет свидетельство о причастности к его прославлению автора повести:

«Мне же тогда в чину поповсте святаго Николы, иже зовется Гостин; каменосердечен же сый, но обаче прослезихся, и припадох к Богородицыну образу, и к чюдотворней иконе, и к Превечному Младенцу Спасу Христу, и потом поклонихся архиепископу, и благословение испросих, о еже бы повелел взяти ми пречюдную Богородицыну икону. Архиепископ же благослови мя и повеле взяти ми. Аз же, аще и недостоин сый, но обаче со страхом и радостию прикоснухся чюдотворному тому образу, и взях з древца, иже бе поткнено на том месте, идеже и в земли бе святая та и чюдная икона. И по повелению архиепископа, с прочими святыми иконами и честными кресты, идох со иконою в близ сущую ту церковь святаго Николы, иже зовется Тулский. И тамо молебному пению совершившуся, и паки архиепископ со всем освященным собором, и первии града, и все множество православных народа со женами вкупе и детми, вслед святых икон во град идущи. К новоявленней же чюдотворней иконе безчисленое множество народа реяхуся, и друг друга поревающе; инии же по главам инех ходяще, к чюдотворному образу темены прикасахуся. Мне же, по повелению архиепископа, народа ради с чюдотворною иконою медлено идущю, но обаче толикое

множество народа не соврати мя ни на десно, ни на шуе: несох бо Носящаго всю тварь, и того Рождешей пречюдную и чудотворную икону».

Бесспорно, фрагмент этот, весьма ярко воспроизводящий обстановку всеобщего эмоционального, духовного, молитвенного воодушевления в связи с чудом, написан был самим святителем Гермогеном. Примечательно отразившееся в нем живое чувство волнения от нахлынувшего воспоминания.

Помимо основной части «Повести о Казанской иконе», несомненным интересом обладают вводный и заключительный разделы произведения. По всей видимости, они принадлежат преимущественно перу святителя Гермогена. Правда, нужно отметить, что во введении к повести (на это указывал, но без конкретики, еще А. Эббингхаус [49, s. 210]) обнаруживается довольно большой фрагмент, построенный на заимствовании из «Слова похвального Покрову Пресвятой Богородицы» Пахомия Логофета:

«Понеже убо человеческий род обыче и святых памяти духовные с похвалами празновати, а иже Пресвятей и Преславней Царице — царски празники празновати, Пречистыя Богородицы и Приснодевы Мария! Сию попремногу паче онех любовию почитати должни есмы, та бо есть божественый покров рабом своим, и притецати к тихому сему и доброму пристанищу, скорой помощнице, готовому и теплому спасению — покрову Девыя; и яко вышшей и паче всех тварей вышшую похвалу принести, яко Царице и Владычице, Царя и Владыку всех рождьшую!

Тоя бо ради праматерняя клятва потребися и Адам от вечных уз свободися, и Бог к нам примирися! Тогда бо Ияковля лествица утвердися, Богу хотящу по ней снити и человеком путь сотворити к небесным, и человецы со аггелы во едино быша. Не ктому, якоже тогда, со Ияковом древле борется, ибо Творец Ияковль на землю сниде, погибшую драхму взыскати хотя и Отцу принести. Темже пророцы тогда возрадошася, своему пророчеству збытие зряще! Тогда убо Давид, видев от семени его правнуку родившуся, бряцая в гусли, играя духом, глаголя: «Слыши, дщи, и виждь, и приклони ухо твое!» Темже тогда не токмо пророцы, но и превышняя и земная тварь съпразноваше.

Ныне же паки приспе новый празник честный Владычицы нашея Богородицы — честнаго ея образа иконы Одигитрия, крепкия помощница, да познают вси, яко не токмо, егда в мире бяше, ходатайственое к своему Творцу и Сыну

показоваше, но и паче и по преславном своем преставлении от земных в небесная непрестанно милостивно нас присещая!»[17]

Кому именно — Анониму или же Гермогену — принадлежит это заимствование, пока не установлено: необходимо текстологическое исследование всех списков памятника. Но априори понятно: и оно само по себе, и вообще вся рефлексия от лица автора в составе произведения вполне типичны для христианской средневековой литературной традиции и по тематике, и идейно, и стилистически. В первую очередь, это касается личностных самооценок, а именно признания собственного литературного недостоинства и покаяния в долгой неозабоченности относительно подробного описания всего случившегося в Казани.

В завершение обзора памятника следует отметить, что внимания достойны своим живым изложением, а также бытовыми и историческими деталями, включенные в состав повести рассказы о чудесах исцелений по молитвам, обращенным к Пресвятой Богородице через Ее чудотворный образ, — чудесах, происшедших уже в монастыре, основанном на месте его обретения, свидетелем которых также был святой Гермоген. Впрочем, эти рассказы, как и введение с заключением, требуют отдельного историко-филологического анализа.

Итак, «Повесть о Казанском чудотворном образе Богоматери» является вполне типичным памятником древнерусской литературы. Звучание новых мотивов в представленной ею истории, в сущности, ничего не меняет. Сюжет, композиция, язык строго ориентированы на каноны церковной литературы. Автор произведения (Аноним-Гермоген), бесспорно, умелый писатель. Но писатель последовательно сдержанный, ориентирующийся на консервативно настроенного книгочея и потому твердо державший себя в жестких рамках официальной идейно-эстетической традиции и литературной нормы; писатель, соответственно, не осмеливавшийся (подобно, например, преподобному Иосифу Волоцкому, Ермолаю Еразму, Ивану Грозному или Андрею Курбскому) нарушать некий эмоционально нейтральный повествовательный дискурс эскападами развернутых и обогащенных разными цитатами богословских или публицистических суждений и оценок, поэзи-

17 Подчеркнутое ср.: «Слово похвальное честному Покрову пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии. Творение смиренного иеромонаха Пахомия» [7, с. 54].

ей образного мышления и яркой в плане выразительности, содержательно емкой, экспрессивно энергичной фразы. Впрочем, как можно судить по известному материалу, для жанровой группы сказаний об иконах означенные литературные черты вообще мало характерны. Между прочим, сюжетно-стилистическая нормативность сочинения Анонима-Гермогена контрастно оттеняется преданиями о Колочской, Оковецкой и отчасти Выдропусской иконах Пресвятой Богородицы, облеченными в форму драматургически организованного и стилистически близкого к живой русской речи нарратива. Это дает основания для определенных выводов относительно особенностей исторического развития русской литературы в Московской Руси второй половины XVI в. Действительно, художественная природа «Повести о Казанской иконе» в целом свидетельствует об известном процессе консервации и формализации литературной работы. Под давлением этого процесса, думается, словесно преобразовывалось и предание о Тихвинском образе, более схожее с преданием о святыне из Казани. А вот Колочская, Оковецкая и Выдропусская истории, бесспорно, указывают на зарождение в недрах средневекового литературного сознания эмбрионов поэтики и стилистики нового типа, связанных с преодолением и расширением канонической идейно-эстетической нормы.

Список литературы

1 *А.С.* Материалы для истории Русской Церкви. Гермогена, патриарха московского, Сказание о явлении и чудесах от иконы пресвятыя Богородицы Казанской, писано в 1594 г. (№ 982, 4, скороп., 36 лл.) // Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения. М., 1880. Кн. 6, отд. 3. С. 1–44.

2 *Агафонов И.С.* Идеологические тенденции в нарративах Знаменского цикла XV–XVII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2015. № 4 (62). С. 16–22.

3 *Агафонов И.С.* Икона «Знамение» — палладиум Новгорода: к истории формирования легенды // Молодые — науке: сб. науч. работ. М., 2013. С. 25–30.

4 *Агафонов И.С.* Памятники знаменского цикла: летописные и нелетописные нарративы XV века // Язык и текст. М., 2014. № 3. С. 19–29.

5 Библиологический словарь и черновые к нему материалы П. М. Строева: Приведены в порядок и изданы под редакцией академика А. Ф. Бычкова. СПб., 1882. (СОРЯС. Т. 29). [2], 532, 8 с.

6 Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2000. Т. 9: Конец XIV–первая половина XVI века. 566 с.

7 Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2003. Т. 12: XVI век. 624 с.

8 Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2006. Т. 14: Конец XV–начало XVII века. 758 с.

9 *Буланин Д.М.* Сказание о иконе Богоматери Иверской // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. С. 362–365.

10 *Буланин Д.М.* Токмаков Георгий Иванович // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. С. 431–432.

11 *Гребенюк В.П.* Икона Владимирской Богоматери и духовное наследие Москвы. М.: Биоинформсервис, 1997. 210 с.

12 Ермолинская летопись // Полное собрание русских летописей. СПб., 1910. Т. 23. V, 241 с.

13 *Жуков А.Е.* К вопросу об автографах патриарха Гермогена // Вестник «Альянс-Археo». М., 2016. Вып. 13. С. 3–22.

14 *Журова Л.И.* «Сказание о Колочской иконе». Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2000. 257, [2] с.

15 *Журова Л.И.* Из литературной истории повести о Луке Колочском // Источниковедение литературы древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1980. С. 143–154.

16 *Журова Л.И.* Сказания о чудотворных иконах в структуре Лицевого летописного свода // Quaestio Rossica. Уральский федеральный университет, 2015. № 3. С. 179–199.

17 *Кириллин В.М.* Жанрово-тематические особенности сказаний об иконах // Очерки о литературе Древней Руси. Материалы для истории русской патрологии и агиографии. Сергиев Посад: Изд-во МДА, 2012. С. 207–214.
18 *Кириллин В.М.* Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI века). СПб.: Алетейя, 2000. 320 с.
19 *Кириллин В.М.* Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия». Литературная история памятника до XVII века. Его содержательная специфика в связи с культурой эпохи. Тексты / ИМЛИ РАН, ОИДР. М.: Языки славянской культуры, 2007. 307 с., [9] л., ил.
20 *Конявская Е.Л.* Древнерусские сказания о чудотворных иконах: особенности нарратива // Нарративные традиции славянских литератур: от Средневековья к Новому времени. К юбилею члена-корреспондента РАН Е.К. Ромодановской. Новосибирск: Омега Принт, 2014. С. 54–58.
21 *Конявская Е.Л.* Проблема общих мест в древнеславянских литературах (на материале агиографии) // Ruthenica. НАН України. Ін-т історії України; Наук. ред.: В.М. Ричка, О. П. Толочко. Київ, 2004. Т. 3. С. 80–92.
22 *Криза А.* Летающие иконы Богородицы — покровители русского государства // Роль государства в историческом развитии России / *Editor Szvák Gyula*. Budapest: Russica Pannonicana, 2011. S. 100–120.
23 *Лавровский Н.Л.* Повесть о чудотворном образе Богородицы, находившемся в Выдропуске // Летописи русской литературы и древности. М., 1862. Ч. 3. С. 19–28.
24 *Леонид*, архим. Сказания и повести о святых чудотворных иконах // Русский архив. М., 1881. Кн. II (1). С. 5–6.
25 *Малов Е.* Казанский Богородицкий девичий монастырь: История и современное его состояние. Казань, 1879. 142, XXI с.
26 *Немтинова В.В.* Образ Казанской Богоматери последней четверти XVI века из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан: К истории открытия и реставрации одного из первых списков явленной чудотворной иконы // Чудотворный Казанский образ Богородицы в судьбах России и мировой цивилизации. Сборник материалов Международной научно-практической конференции: Казань, 19–21 июля 2016 г. Казань: Центр инновационных технологий, 2016. С. 129–131.
27 Патриаршая, или Никоновская летопись // Полное собрание русских летописей. М., 1965. Т. 11. VII, 254 с.

28 Пискаревский летописец // Полное собрание русских летописей. М., 1978. Т. 34: Постниковский, Пискаревский, Московский и Бельский летописцы. С. 31–220.
29 *Плюханова М.Б.* «Кипѣние свѣта»: Русские Одигитрии в литургической поэзии и в истории. СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2016. 604 с., ил.; 24 с. цв. вклейка.
30 *Поздеева И.В.*, Турилов А. А. «Тетрати... печатаны в Казанѣ» // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. М., 2001. № 2 (4). С. 37–49.
31 Псалтырь с восследованием // НИОР РГБ. Собр. рукописей Троице-Сергиевой лавры (ф. 304.I). № 321 (848). 2-я половина XVI в. 1314 л.
32 *Романова А.А.* Сказание о иконе Богоматери Оковецкой (Ржевской) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 2004. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 4: Т—Я. Дополнения. С. 864–866.
33 *Руди Т.Р.* Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика / под ред. С.А. Семячко и Т. Р. Руди. СПб., 2005. С. 59–101.
34 Сказание о чудотворной Казанской иконе Пресвятой Богородицы: Рукопись святейшего патриарха Гермогена. С предисловием академика А.И. Соболевского. М., 1912. 8 с.
35 Сказание об иконе Богоматери Римской. Перевод А. Ю. Никифоровой, предисловие А.М. Лидова // Реликвии в Византии и Древней Руси / ред-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 225–237.
36 Соборник из 71 слова. М.: Печатный двор, 1647. 2. 879 л.
37 *Солодкин Я.Г.* Пискаревский летописец // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1993. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 2: И — О. С. 269–274.
38 Софийская вторая летопись // Полное собрание русских летописей. СПб., 1853. Т. 6: Софийские летописи. С. 119–276.
39 *Спасский С.*, архим. Полный месяцеслов Востока. М., 1876. Т. 2: Святой Восток. XXII, 272, XII с.
40 *Спасский Ф.Г.* Русское литургическое творчество. М.: Издат. Совет РПЦ, 2008. 544 с.
41 Творения святейшего Гермогена Патриарха Московского и всея Руси. С приложением чина поставления патриарха. М., 1912. [IV], 110 с.
42 Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. 2-е изд. СПб.; М.: Изд-е М.О. Вольфа, 1882. Т. 4: Р —Ѵ. 704 с.
43 *Хазанова С.И.* Пискаревский летописец: Происхождение, источники, авторство. М.: Изд-во Квадрига, 2014. 220 с., 15 ил.

44 *Целкова Л.Н.* Мотив // Введение в литературоведение: учеб. пособие / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 230–236.

45 *Чугреева Н.Н.* Казанская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. М., 2012. Т. XXIX: К — Каменац. С. 196–215.

46 *Чугреева Н.Н.* О явленном в 1579 году в Казане образе Богородицы, ранних списках с него и позднейших воспроизведениях // Чудотворный Казанский образ Богородицы в судьбах России и мировой цивилизации. Сборник материалов. С. 184–186.

47 Чудотворная Казанская икона Божией Матери. Заступница усердная рода христианского / А.М. Елдашев и др.; под ред. Ю. В. Андреевой. Казань: Центр инновационных технологий, 2012. 356, [3] с.

48 *Шмидт С.О.* Сказания об афонских монастырях в новгородской рукописи XVI века // Древнерусская литература и ее связи с новым временем. М., 1967. С. 358–360.

49 *Ebbinghaus A.* Die altrussischen Marienikonen-Legenden. Berlin, 1990. 290 s.

50 *Kriza A.A* középkori orosz képvédő irodalom. I rész. Bizánci forrasok / Криза А. Древнерусские тексты в защиту икон. Russica Pannonicana, Budapest, 2011. Ч. 1: Византийское наследие. 324 с.

51 Petri Lambecii... Commentariorum de aug Bibliotheca caesarea Vindobonensi. Liber 8... quo continetur catalogus manuscriptorum codicum graecorum historicorum ecclesiasticorum... Vindobonae [Wien]; Typis Matthei Cosmerovij, 1679. [4] с., 788 стб.

References

1 *A.S.* Materialy dlja istorii Russkoj Cerkvi. Germogena, patriarha moskovskogo, Skazanie o javlenii i chudesah ot ikony presvjatyja Bogorodicy Kazanskoj, pisano v 1594 g. (№ 982, 4, skorop., 36 ll.) [Materials for the history of the Russian Church. A tale of apparition and miracles of the icon of Our Lady of Kazan by Hermogenes, a Moscow Patriarch]. *Chtenija v Moskovskom obshhestve ljubitelej duhovnogo prosveshhenija* [Readings in the Moscow Society of the Lovers of Spiritual Engligtening]. Moscow, 1880, vol. 6, part 3, pp. 1–44. (In Russ.)

2 Agafonov I.S. Ideologicheskie tendencii v narrativah Znamenskogo cikla XV–XVII v. [Ideological tendencies in the narratives of Znamensky circle of the 15th–18th centuries]. *Drevnjaja Rus'. Voprosy medievistiki*, 2015, no 4 (62), pp. 16–22. (In Russ.)

3 Agafonov I.S. Ikona “Znamenie” — palladium Novgoroda: k istorii formirovanija legendy [Icon “Znamenie” as Novgorod’s palladium: on the history of the legend]. *Molodye — nauke. Sb. nauchnyh rabot* [The Young — to the science. Col. of essays]. Moscow, 2013, pp. 25–30. (In Russ.)

4 Agafonov I.S. Pamjatniki znamenskogo cikla: letopisnye i neletopisnye narrativy XV veka [The works of zanmensky circle: chronicle and non-chronicle narratives of the 15th century]. *Jazyk i tekst* [Language and text]. Moscow, 2014, no 3, pp. 19–29. (In Russ.)

5 *Bibliologicheskij slovar’ i chernovye k nemu materialy P.M. Stroeva* [Bibliological dictionary and drafts of P. M. Stroev]: Privedeny v porjadok i izdany pod redakciej akademika A.F. Bychkova [Revised and published by academician A.F. Bychkov]. St. Petersburg, 1882. (SORJaS. T. 29). [2], 532, 8 p. (In Russ.)

6 *Biblioteka literatury Drevnej Rusi* [Library of the Old Russian literature]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2000. Vol. 9: Konec XIV – pervaja polovina XVI veka [The end of the 14th – the first half of the 16th centuries]. 566 p. (In Russ.)

7 *Biblioteka literatury Drevnej Rusi* [Library of the Old Russian literature]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2003. Vol. 12: XVI vek [16th century]. 624 p. (In Russ.)

8 *Biblioteka literatury Drevnej Rusi* [Library of the Old Russian literature]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006. Vol. 14: Konec XVI – nachalo XVII veka [The end of the 16th – the beginning of the 17th centuries]. 756 p. (In Russ.)

9 Bulanin D.M. Skazanie o ikone Bogomateri Iverskoj [A tale of the icon of Our Lady of Iver]. *Slovar’ knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [A Dictionary of Book Culture of the Old Rus’]. Leningrad, 1989, issue 2, part 2, pp. 362–365. (In Russ.)

10 Bulanin D.M. Tokmakov Georgij Ivanovich [Tokmakov Georgij Ivanovich]. *Clovar’ knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [A Dictionary of Book Culture of the Old Rus’] Leningrad, 1989, issue 2, part 2, pp. 431–432. (In Russ.)

11 Grebenjuk V.P. *Ikona Vladimirskoj Bogomateri i duhovnoe nasledie Moskvy* [The icon of Our Lady of Vladimir and spiritual legacy of Moscow]. Moscow, Bioinformservis, 1997. 210 p., 20 p., il. (In Russ.)

12 Ermolinskaja letopis’ [Ermolinskaya chronicle]. *Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete collection of Russian chronicles]. St. Petersburg, 1910. Vol. 23.V, 241 p. (In Russ.)

13 Zhukov A.E. K voprosu ob avtografah patriarha Germogena [On the question of Patriarch Hermogen autographs]. *Vestnik “Al’jans-Arheo”* . Moscow, 2016, issue 13, pp. 3–22. (In Russ.)

14 Zhurova L.I. *"Skazanie o Kolochskoj ikone"* [A tale of Kolchovskaya icon]. Novosibirsk, SO RAN Publ., 2000. 257, [2] p. (In Russ.)
15 Zhurova L.I. Iz literaturnoj istorii povesti o Luke Kolochskom [From literary history of the tale of Luca Kolochsky]. *Istochnikovedenie literatury drevnej Rusi* [Source studies], ed. D.S. Likhachev. Leningrad, 1980, pp. 143–154. (In Russ.)
16 Zhurova L. I. Skazanija o chudotvornyh ikonah v strukture Licevogo letopisnogo svoda [Tales of miraculous icons and the structure of the Litzevoy icon catalogue]. *Quaestio Rossica. Ural'skij federal'nyj universitet* [Ural' Federal University], 2015, no 3, pp. 179–199. (In Russ.)
17 Kirillin V.M. Zhanrovo-tematicheskie osobennosti skazanij ob ikonah [Generic and thematic specificity of tales about icons]. *Ocherki o literature Drevnej Rusi. Materialy dlja istorii russkoj patrologii i agiografii* [Essays on the literature of the Old Rus'. Materials on the history of Russian patrologia and agiography]. Sergiyev Posad, MDA Publ., 2012, pp. 207–214. (In Russ.)
18 Kirillin V.M. *Simvolika chisel v literature Drevnej Rusi* (XI–XVI veka) [Symbolism of figures in the literature of the Old Rus']. St. Petersburg, Aletejja Publ., 2000. 320 p. (In Russ.)
19 Kirillin V.M. *Skazanie o Tihvinskoj ikone Bogomateri "Odigitrija". Literaturnaja istorija pamjatnika do XVII veka. Ego soderzhatel'naja specifika v svjazi s kul'turoj jepohi. Teksty* [Tale of the Tichvin icon of Our Lady *"Odigitrija."* A literary history of the work up to the 17th century. Its contextual specificity and relations with a cultural epoch. Texts], IMLI RAN, OIDR. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2007. 307 p., [9] l., il. (In Russ.)
20 Konjavskaja E. L. Drevnerusskie skazanija o chudotvornyh ikonah: osobennosti narrativa [Old Russian tales about miraculous icons: specific features of the narrative]. *Narrativnye tradicii slavjanskih literatur: ot Srednevekov'ja k Novomu vremeni. K jubileju chlena-korrespondenta RAN E.K. Romodanovskoj* [Narrative traditions of Slavic literatures: from Middle Ages to Modernity. On the anniversary of correspondent member of RAS E.K. Romodanovskaya]. Novosibirsk, Omega Print Publ., 2014, pp. 54–58. (In Russ.)
21 Konjavskaja E.L. Problema obshhih mest v drevneslavjanskih literaturah (na materiale agiografii) [A problem of common places in Old Russian literatures (on the material of agiography)]. *Ruthenica. NAN Ukraïni. İn-t istoriï Ukraïni* [Ruthenica. NAS, Ukraine. Institute of the history of Ukraine], ed. V.M. Richka, O.P. Tolochko. Kiev, 2004, vol. 3, pp. 80–92. (In Russ.)

22 Kriza A. Letajushhie ikony Bogorodicy — pokroviteli russkogo gosudarstva [The flying icons of Our Lady — the patrons of the Russian state]. *Rol' gosudarstva v istoricheskom razvitii Rossii* [The role of the state in the historical development of Russia], ed. Szvák Gyula. Budapest, Russica Pannonicana Publ., 2011, pp. 100–120. (In Russ.)

23 Lavrovskij N.L. Povest' o chudotvornom obraze Bogorodicy, nahodivshemsja v Vydropuske [A tale of the miraculous image of Our Lady in Vydropusk]. *Letopisi russkoj literatury i drevnosti* [Chronicles of Russian literature]. Moscow, 1862, part 3, pp. 19–28. (In Russ.)

24 Leonid, arhim. Skazanija i povesti o svjatyh chudotvornyh ikonah [Tales and tales about saint miraculous icons]. *Russkij arhiv* [Russian archive]. Moscow, 1881, book II (1), pp. 5–16. (In Russ.)

25 Malov E. *Kazanskij Bogorodickij devichij monastyr': Istorija i sovremennoe ego sostojanie* [Kazansky convent: history and modern state]. Kazan', 1879. 142, XXI p. (In Russ.)

26 Nemtinova V.V. Obraz Kazanskoj Bogomateri poslednej chetverti XVI veka iz sobranija Gosudarstvennogo muzeja izobrazitel'nyh iskusstv Respubliki Tatarstan: K istorii otkrytija i restavracii odnogo iz pervyh spiskov javlennoj chudotvornoj ikony [The image of Our Lady of Kazan' of the last quarter of the 16th century from the collection of the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan: to the history of discovery and restoration of one of the first copies of the miraculous icons]. *Chudotvornyj Kazanskij obraz Bogorodicy v sud'bah Rossii i mirovoj civilizacii. Sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii*: Kazan', 19–21 ijulja 2016 g. [The Miracolous image of Our Lady of Kazan' in the world. Collection of conference papers]. Kazan', Centr innovacionnyh tehnologij Publ., 2016, pp. 129–131. (In Russ.)

27 Patriarshaja, ili Nikonovskaja letopis' [Patriarch, or Nikon chronicle]. *Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete Collection of Russian chronicles]. Moscow, 1965. Vol. 11. VII, 254 p. (In Russ.)

28 Piskarevskij letopisec [Piskarevsky chronicle]. *Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete collection of Russian chronicles]. Moscow, 1978. Vol. 34: Postnikovskij, Piskarevskij, Moskovskij i Bel'skij letopiscy [Postnikovsky, Piskarevsky, Moskovsky, and Belsky chronicles], pp. 31–220. (In Russ.)

29 Pljuhanova M.B. *"Kipenie sveta": Russkie Odigitrii v liturgicheskoj pojezii i v istorii ["Kipenie sveta"*: Russian icons Odigitria in liturgic poetry and history]. St. Petersburg, Pushkinskij dom Publ., 2016. 604 p., il.; 24 p. cv. vklejka. (In Russ.)

30 Pozdeeva I.V., Turilov A.A. “Tetrati… pechatany v Kazane” [Notebooks… published in Kazan]. *Drevnjaja Rus’: Voprosy medievistiki*. Moscow, 2001, no 2 (4), pp. 37–49. (In Russ.)

31 Psaltyr’ s vossledovaniem [Psalm book]. NIOR RGB. *Sobr. rukopisej Troice-Sergievoj lavry* [Collection of manuscripts of Troize-Sergieva lavra] (f. 304.I). No 321 (848). 2-ja polovina XVI v. 1314 l. (In Russ.)

32 Romanova A.A. Skazanie o ikone Bogomateri Okoveckoj (Rzhevskoj) [A tale of the icon of Our Lady Okoveckaya]. *Clovar’ knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [Glossary of Old Russian scribes and book culture]. St. Petersburg, 2004, vol. 3, part 4, pp. 864–866. (In Russ.)

33 Rudi T.R. Topika russkih zhitij (voprosy tipologii) [Topoi of Russian lifewriting]. *Russkaja agiografija: Issledovanija. Publikacii. Polemika* [Russian agiography: studies, publications, polemics], eds. S.A. Semashko and T.R. Rudi. St. Petersburg, 2005, pp. 59–101. (In Russ.)

34 *Skazanie o chudotvornoj Kazanskoj ikone Presvjatoj Bogorodicy: Rukopis’ svjatejshego patriarha Germogena. S predisloviem akademika A.I. Sobolevskogo* [A tale of the miraculous Icon of Our Lady of Kazan: Manuscript of his Holiness Patriarch Hermogene. With the introduction by academician A.I. Sobolevsky]. Moscow, 1912. 8 p. (In Russ.)

35 Skazanie ob ikone Bogomateri Rimskoj. Perevod A. Ju. Nikiforovoj, predislovie A.M. Lidova [A tale of the icon of Our Lady of Rome. Trans. A. Yu. Nikiforova, introd. A.M. Lidov]. *Relikvii v Vizantii i Drevnej Rusi* [Relics in Byzantium and Old Rus’], ed. A.M. Lidov. Moscow, Progress–Tradicija Publ., 2006, pp. 225–237. (In Russ.)

36 *Sobornik iz 71 slova* [Collection of 71 words]. Moscow, Pechatnyj dvor Publ., 1647. 2. 879 l. (In Russ.)

37 Solodkin Ja. G. *Piskarevskij letopisec* [Piskarevsky chronicle]. *Clovar’ knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [Glossary of Old Russian scribes and book culture]. St. Petersburg, 1993, issue 3, part 2, pp. 269–274. (In Russ.)

38 Sofijskaja vtoraja letopis’ [Sophiiskaya 2nd chronicle]. *Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete collection of Russian chronicles]. St. Petersburg, 1853. Vol. 6: Sofijskie letopisi [Sofiiskaya chronicles], pp. 119–276. (In Russ.)

39 Spasskij S., arhim. *Polnyj mesjaceslov Vostoka* [Complete Oriental menology]. Moscow, 1876. Vol. 2: Svjatoj Vostok [Holy East]. XXII, 272, XII p. (In Russ.)

40 Spasskij F.G. *Russkoe liturgicheskoe tvorchestvo* [Russian liturgic work]. Moscow, Izdatel’skij Sovet RPC Publ., 2008. 544 p. (In Russ.)

41 *Tvorenija svjatejshego Germogena Patriarha Moskovskogo i vseja Rusi. S prilozheniem china postavlenija patriarha* [The works of his Holiness Patriarch Hermogene of Moscow.

With amendments]. Moscow, 1912. [IV], 110 p. (In Russ.)

42 *Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka Vladimira Dalja* [Explanatory dictionary of the Russian language by Vladimir Dal']. St. Petersburg, Moscow, M.O. Vol'f's Publ., 1882, vol. 4. 704 p. (In Russ.)

43 Hazanova S.I. *Piskarevskij letopisec: Proishozhdenie, istochniki, avtorstvo* [Piskarevsky chronicle: origins, sources, authorship]. Moscow, Kvadriga Publ., 2014, 220 p., 15 il. (In Russ.)

44 Celkova L.N. Motiv [Motif]. *Vvedenie v literaturovedenie: Ucheb. Posobie* [Introduction in literary studies], ed. L.V. Chernez. Moscow, Vyssh. shk. Publ., 2004, pp. 230–236. (In Russ.)

45 Chugreeva N.N. Kazanskaja ikona Bozhiej Materi [Kazan Icon of Our Lady]. *Pravoslavnaja jenciklopedija* [Orthodox encyclopedia]. Moscow, 2012, vol. XXIX, pp. 196–215. (In Russ.)

46 Chugreeva N.N. O javlennom v 1579 godu v Kazane obraze Bogorodicy, rannih spiskah s nego i pozdnejshih vosproizvedenijah [On the apparition of the image of Our Lady of Kazan and its early and late copies]. *Chudotvornyj Kazanskij obraz Bogorodicy v sud'bah Rossii i mirovoj civilizacii. Sbornik materialov* [Miraculous image of Our Lady of Kazan in Russia and world civilization. Collection of papers], pp. 184–186. (In Russ.)

47 *Chudotvornaja Kazanskaja ikona Bozhiej Materi. Zastupnica userdnaja roda hristianskogo* [Miraculous Icon of Our Lady of Kazan, the miraculous Protector of the Christians], Eldashev and others., ed. Yu. V. Andreeva. Kazan', Centr innovacionnyh tehnologij Publ., 2012. 356, [3] p. (In Russ.)

48 Shmidt S.O. Skazanija ob afonskih monastyrjah v novgorodskoj rukopisi XVI veka [Tales of Afon monasteries and Novgorod chronicle of the 16th century]. *Drevnerusskaja literatura i ee svjazi s novym vremenem* [Old Russian literature and its connections with modern time]. Moscow, 1967, pp. 358–360. (In Russ.)

49 Ebbinghaus A. *Die altrussischen Marienikonen Legenden*. Berlin, 1990. 290 p. (In German)

50 Kriza A. *A középkori orosz képvédő irodalom. I rész. Bizánci forrasok*, Kriza A. *Drevnerusskie teksty v zashchitu ikon* [Old Russian texts in defense of icons]. Russica Pannonicana, Budapest, 2011. Part 1: Vizantiiskoe nasledie [Byzantium legacy]. 324 p. (In Russ.)

51 Petri Lambecii... *Commentariorum de aug Bibliotheca caesarea Vindobonensi. Liber 8... quo continetur catalogus manuscriptorum codicum graecorum historicorum ecclesiasticorum...* Vindobonae [Wien]; Typis Matthei Cosmerovij, 1679. [4] p., 788 col. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос-Рус)

РОМАНТИЗМ ЛЕРМОНТОВА И ИЕНСКАЯ ШКОЛА

Часть первая

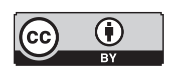
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 15 июня 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-184-211

Аннотация: В статье исследуется материал, мало изученный в литературной науке о Лермонтове, — начальный этап его творчества во время пребывания в Московском благородном пансионе, его непосредственное участие в альманахе «Цефей», который появился в результате совместного творчества литературного кружка Раича и где была напечатана его первая работа «Мысли, выписки и замечания…». Автор статьи приводит аргументы в пользу авторства Лермонтова «Мыслей…», вошедших в 6-й том академического издания в раздел «Dubia», но затем исключенных из большинства последующих изданий. Текстовой анализ «Мыслей…» и сопоставление некоторых фрагментов с письмами к М.А. Шан-Гирей приводит к выводу, что уже эта ранняя работа об онтологических различиях принципов классицизма и романтизма несет на себе отпечаток эстетических идей, которые обнаруживают типологическое сходство с идеями раннеромантической эстетики, т. е. с идеями иенской школы, наиболее ярко проявившимися в трудах братьев Шлегелей, и которые основательно изучались в литературном кружке. В статье, где отдельная главка посвящена выявлению эстетической концепции Раича, автор полемизирует с исследователями, которые признают Раича то архаистом, то классиком, и утверждает, что Раич был больше адептом иенской школы, нежели итальянской, «неопетраркистской». Идеи, преподносимые в кружке и на лекциях, своеобразно преломлялись в сознании юного поэта в дальнейшем. В 1829–1831 гг. становится возможным одновременное появление разнородных по тематике стихотворений: «1831 июня 11 дня», где развиваются байронические мотивы, и «Ангел», где явно слышны отзвуки идей Вакенродера. Если для Раича сочетание 2 типов романтизма с взаимоисключающими принципами немыслимо, то для юного Лермонтова это сочетание стало возможным лишь в период ученичества, так как каждый тип романтизма явился для начинающего поэта исходным материалом для осмысления сущности романтического метода в целом.

Ключевые слова: Лермонтов, Йенский романтизм, ранний период, литературный кружок Раича, «Мысли, выписки и замечания…», эстетика, литературное влияние.

Информация об авторе: Людмила Григорьевна Шакирова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25 а, 121069 Москва, Россия
E-mail: Sh_ludgrig@mail.ru



LERMONTOV'S ROMANTICISM AND JENA SCHOOL
Part 1

© 2017. L.G. Shakirova
A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences Moscow, Russia
Received: June 15, 2016
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: This article examines the understudied subjects of Lermontov life and work: his stay at the Moscow noble boarding school and his direct engagement in Cepheus, a literary annual run by the literary circle of Raich, where Lermontov's first work, "Thoughts, Extracts, and Reflections..." was published. The author proves the authorship of Lermontov's "Thoughts..." that was included in the sixth volume of the academic edition of his works under the category of "Dubia" but excluded from many later editions. Close reading of "Thoughts..." and a comparative study of selected fragments with Lermontov's letters to M.A. Shan-Girey demonstrate that even this early essay drawing ontological differences between the principles of classicism and Romanticism bears the imprint of the Early Romantic aesthetics. The analysis reveals typological similarities between "Thoughts..." and the ideas of Jena school that were most fully manifested in the writings of Schlegel brothers thoroughly studied in the literary circle of Raich. In a section devoted to aesthetic views of S.E. Raich, the author disagrees with those researchers who consider him to be either archaist or classicist and claims that he was an adept of Jena school rather than a "neopetrarchist." Ideas discussed in the circle and during the lectures influenced Lermontov as his future work testifies. Within the period of 1829–1831, he published a Byronic poem "June 11, 1831," on the one hand, and a poem "Angel" that echoes the ideas of Wackenroder, on the other hand. If for Raich, a combination of these two conflicting Romantic schools was inconceivable, for young Lermontov, it was a natural outcome of his apprenticeship period since each school offered him the means to understand the essence of Romantic method as such.

Keywords: Lermontov, Jena Romanticism, early phase, literary circle of Raich, "Thoughts, Extracts, and Reflections...," aesthetic, literary influence.

Information about the author: Liudmila G. Shakirova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya, 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: Sh_ludgrig@mail.ru

Любое развитие и любую эволюцию нельзя объяснить с середины или с конца. Естественно, что обозначить контуры романтизма Лермонтова, фиксировать логику его развития, движение образов внутрипоэтической системы можно, имея четкое представление о начальном этапе его развития. Б.М. Эйхенбаум констатировал, что судьба раннего творчества Лермонтова обойдена незаслуженно вниманием исследователей и по этой причине «смысл многих и очень важных произведений Лермонтова (таких, как стихотворение “Не верь себе” или “Журналист, читатель и писатель”, как поэмы “Сашка”, “Мцыри”) остается темным» [34, с. 3]. Исследователь подчас не знает, каким образом «втиснуть» их в создаваемую им логическую схему развития лермонтовского романтизма. Объясняется это, как известно, крайней скудостью фактического материала о жизни Лермонтова этого периода. Перечисляя все «известные» сведения, относящиеся ко времени пребывания Лермонтова в Московском благородном пансионе, автор одной из последних публикаций о Лермонтове не случайно уделяет большое внимание взаимоотношениям юного поэта с литературным кружком Раича, поскольку на сегодняшний день, замечает он, «как раз здесь наши сведения становятся отрывочными и приблизительными» [2, с. 49]. По мнению исследователя, вопрос должен ставиться не только о литературном кружке Раича, но необходимо также говорить о существующей особо «школе Раича», хотя сам Раич был адептом «итальянской школы» (о которой впервые заговорил И. Киреевский в «Обозрении русской словесности за 1829 г.»). «Итальянизм» Раича, по словам В.Э. Вацуро, был «оформленной эстетической или, во всяком случае, стилистической позицией», которую определяет как «неопетраркизм», и Лермонтов начинал свою деятельность в «неопетраркистской» школе Раича. Обнаруживая

всюду следы этой школы у всех участников литературного кружка на уровне поэтического языка, исследователь пытается доказать, что «неопетраркизм» культивировался Раичем «сознательно как стиль идеальной поэзии, противостоящей низкой существенности» [2, с. 87]. Но если это действительно была в некотором смысле «школа» (хотя В. Э. Вацуро и говорит об этом осторожно) и если Раич действительно был приверженцем именно итальянского направления в русской поэзии, то почему поэт Н. Колачевский, один из ближайших его учеников (а в статье приводится документальное подтверждение длительных «теплых» контактов между учеником и учителем), отнесен к «поэтам “немецкой” ориентации?» [2, с. 63]. То же противопоставление позиций, правда, бывших участников кружка и их литературного наставника проводится и в дальнейшем: «С вновь основанным “Московским вестником” Раич поддерживал достаточно доброжелательные отношения. Но эстетические позиции адепта “итальянской школы” и представителей шеллингианской эстетики были трудно совместимы» [2, с. 55]. Когда И. Киреевский все в том же «Обозрении...» отнес Тютчева к поэтам «немецкой школы», то Раич не без сарказма заметил по этому поводу: «Не потому ли, что живет в Мюнхене?» [10, с. 261], видимо не соглашаясь ни с тем, что его таким образом разлучили с любимым учеником, ни вообще с «классификацией» Киреевского[1], по воле которого оказался в «итальянской школе». «К чему непременно навязывать другому то, чего сам себе не желает?» — задавал вопрос Раич автору «Обозрения...» [9, с. 329], — тем самым выражая свое негативное отношение к мнению Киреевского.

Размышления современного исследователя, основанные на спорных положениях статьи более чем полуторавековой давности, вызывают сомнения и заставляют предположить одно из двух: 1) либо Раич не был адептом «итальянской школы» (и в этом случае неизбежен вопрос: каких же эстетических принципов он придерживался на деле и провозглашал их среди слушателей, в числе которых был и Лермонтов?); 2) либо Раич не пользовался авторитетом у своих учеников, которые столь своеобразно противились его эстетическим принципам[2]. Но каждое из этих предположений, возникаю-

1 Которая, кстати, при общем положительном впечатлении от статьи Киреевского, покоробила и Жуковского: «Опять прокрустова постель» [17, с. 23], а также Пушкина, находившего «умонастроение» Киреевского «слишком систематичным» [20].

2 Что как будто бы не логично: кружок пользовался популярностью, т. к. его занятия посещались не одним выпуском университетских питомцев. Правда, как правило (и Вацуро

щих под впечатлением от чтения некоторых противоречивых моментов статьи, в любом случае ставит под сомнение правомочность вопроса о школе, поскольку любая школа характеризуется, как известно, не только формальными признаками, но и единством философско-эстетической концепции, а при констатации различных эстетических устремлений (что одновременно говорит о различии мировоззренческих позиций) учеников и учителя, исследователь, сам того не замечая, фактически отрицает факт существования школы. Впрочем, нельзя не обратить внимание на то, что определение школы по формальным признакам неизбежно ведет к поверхностной характеристике школы, не затрагивая ее сути. Рано или поздно, но исследователь вынужден будет признать, что «эти точки схождения — общие места поэзии десятилетия», что стиль, выделяемый в данном случае как «неопетраркистский», по собственному признанию исследователя, «не был сам по себе достоянием лишь “школы Раича”, — он захватывал в большей или меньшей степени все поколение 1830-х гг. вплоть до Подолинского и Деларю» [2, с. 87]. Л.Я. Гинзбург, написав целую главу о стойкости стиховой инерции у любомудров и трудностях ее преодоления, убедительно доказала, что юным поэтам «Московского вестника» не удалось осуществить задачу создания нового стиля философской лирики, поскольку они оказались во власти уже существующих стилистических традиций. Поэзия же Веневитинова, счастливо сочетавшего в себе таланты стихотворца и теоретика, «представляет собой теоретический образец неувязки между новыми поэтическими замыслами и инерцией стиля, который могучие мастера русской лирики (Жуковский, Батюшков и Пушкин. — *Л.Ш.*) создали для выражения иного строя мыслей и чувств» [12, с. 59]. А Раич, несмотря на то, что также осознавал необходимость реформации поэтического языка (понимая это несколько иначе, чем любомудры), с еще большим трудом преодолевал инерцию стиля по той

не исключение) в целях опровержения такой популярности Раича ссылаются на воспоминания Ксенофонта Полевого о его брате Н.А. Полевом, который, посетив всего лишь раз (!) занятия кружка, «говорил, что не станет больше ездить в общество, которому остроумный Соболевский (тоже не будучи членом кружка! — *Л.Ш.*), бывший в сношениях со всей образованной молодежью, придавал уморительные эпитеты...» [1, с. 127]. Но тот же Ксенофонт Полевой рассказывает о неприязненном отношении любомудров к его брату, позволившему в их присутствии отозваться о Раиче, как «сладеньком любителе классических гремушек» [28, с. 155–156]. К тому же не следует забывать, что Кс. Полевой знал всю подоплеку длительной журнальной «войны» Раича с Н. Полевым и вряд ли испытывал симпатии к обидчику своего брата.

простой причине, что был весьма скромным стихотворцем, хотя и гибким теоретиком (противоречие, не осознаваемое немногими исследователями, писавшими о нем). Глубинных знаний и блестящей эрудиции недостаточно для преодоления стиховой традиции: для этого нужно было обладать талантом, равным по силе лермонтовскому.

Но ясно одно: вопрос о Раиче должен ставиться особо, поскольку юный Лермонтов, слушая лекционный курс московского профессора и участвуя в его литературном кружке, должен был испытывать самое сильное влияние с его стороны. Не учитывая этого факта, мы рискуем остаться все на том же прежнем месте. Тем более что до сих пор Раич продолжает оставаться самой загадочной фигурой из всех пансионских преподавателей, и самой противоречивой в исследовательской литературе. Разительное тому свидетельство — помещенные о нем в «Лермонтовской энциклопедии» всего лишь несколько строк. Как мало для человека, который «дал Лермонтову знания по истории литературы, развил его поэтическую технику» и который сам не без гордости сообщал: «...под моим руководством вступили на литературное поприще некоторые из юношей, как то: г. Лермонтов, Стромилов, Колачевский, Якубович, В.М. Строев» [19, с. 402]. В литературе неизбежно должен был сложиться сумбур из отдельных противоречивых мнений, поскольку до сих пор не была предпринята попытка целостного рассмотрения эстетической концепции, а заключения делались на основе отдельных его высказываний, вырванных подчас из контекста той или иной его статьи. Поэтому Раич оказывался то классиком (у И.И. Замотина [15, с. 316]), то архаистом (у И.В. Киреевского, Ю. Тынянова и современного исследователя В.Э. Вацуро [16, с. 72]), то непоследовательным романтиком (у В.Д. Морозова [23, с. 104]). Не предполагался лишь последний вариант, казавшийся, по всей вероятности, самым фантастическим, что Раич мог быть «чистым» романтиком, адептом не «итальянской школы», а немецкой раннеромантической эстетики, иначе говоря. «иенской школы» и что идеи «иенской школы», разделяемые Раичем (на основе которых сложилась его собственная концепция) и популяризуемые им в кружке, активным членом которого был и Лермонтов, оказали огромное воздействие на формирование эстетических представлений юного поэта, отразившись на всем его последующем творчестве. Доказательство этих положений входит в задачу настоящей статьи и, надеюсь, внесет много нового в сложившееся традиционное представление о романтизме Лермонтова.

***

Весьма скупо изложенная «Автобиография» Раича тем не менее богатый материал для ассоциации и творческого воображения исследователя. Прежде всего она содержит сведения, которые дают возможность убедиться в том, что Раич всегда ставил вопросы эстетики во главу угла. Так, вспоминая о деятельности литературного кружка, функционировавшего с 1823 по 1825 гг., который он возглавлял, когда его членами были любомудры, Раич акцентирует внимание на том, что «здесь обсуживались по законам эстетики, которая была в ходу» [29, с. 27]. «В ходу» она была в последние годы существования благородного пансиона, когда там преподавал практическую российскую словесность Раич и когда там учился Лермонтов. Все литературные опыты пансионеров обязательно также оценивались в литературном кружке «по законам эстетики», лучшие из них отбирались для чтения на общем торжественном собрании всего пансиона: «…в собрании читались предварительно одобренные переводы и сочинения воспитанников, разборы образцовых произведений отечественной словесности и решались изустно вопросы Ифики, Эстетики и пр., предлагавшиеся попечителем, директором и инспектором» [29, с. 32]. Можно представить на основании этих скупых сообщений тот дух состязательности, вообще дух непрестанного творчества, который царил в пансионе с приходом С.Е. Раича. Естественно предположить, что такое «созвездие» пансионских талантов должно было искать выходы своей творческой энергии, т. к. «собрания» лишь подстегивали ее развитие и накопление. Этим можно объяснить появление рукописных журналов в пансионе, названия которых перечисляли в своих воспоминаниях бывшие его воспитанники: «Арион», «Улей», «Пчелка», «Маяк» [18, с. 225–226]. Появление рукописной литературы не осталось незамеченным преподавателями, всячески поощряющими развитие и рост литературных талантов в пансионе. И очевидно, что идея необходимости печатного издания, которое предоставило бы возможность печататься пансионерам, а также познакомить широкую публику с юными дарованиями, которые в будущем, возможно, заблистали бы на небосводе отечественной словесности, приходила на ум не одному преподавателю (и, конечно же, самим воспитанникам). Т.М. Левит не без основания выдвигает гипотезу, что идею издания литературных трудов пансионеров мог подать Лермонтов. «То, что Лермонтов был в кружке в числе младших не только по возрасту, но и по ста-

жу, не могло препятствовать ему предложить издать сборник» [18, с. 244]. В письме Лермонтова к М.А. Шан-Гирей (конец декабря 1828 г.) действительно читаем следующие строки: «Я продолжал подавать сочинения мои Дубенскому, а Геркулеса и Прометея взял инспектор, который хочет издавать журнал, Каллиопу (подражая мне! (?), где будут помещаться сочинения воспитанников. Каково вам покажется, Павлов мне подражает, перенимает... у меня! — стало быть... Стало быть... — но выводите заключения, какие вам угодно». Т. Левит отрицает домыслы исследователей о том, что Лермонтов редактировал какой-то рукописный журнал «Каллиопа», но нужно констатировать смешение Лермонтовым значений слов «журнал» и «альманах» [18, с. 244]. Но можно предположить и более простой вариант: Павлов вовсе не «подражал» Лермонтову в идее издания альманаха, а хотел возобновить альманах «Каллиопа», который был пансионским изданием в 1815–1817 гг. и окончательно прекратил свое существование в 1820 г. (Т.М. Левит, давая обширную историческую справку о всех печатных пансионных изданиях, видимо, не обратил внимание на этот факт, пропустив чисто автоматически заглавие этого издания, после которого наступил длительный перерыв до 1829 г., когда вышел альманах «Цефей»). Но почему Лермонтов с милой юношеской самонадеянностью заверяет тетку, что Павлов «перенимает» у него? Возможно, Павлов знал о большом успехе какого-то рукописного журнала (может быть, это был не один, а два журнала, ведь речь в письме идет и о каких-то «Геркулесе» и «Прометее») и хвалил его, говоря, что сам последует его примеру, издав альманах «Каллиопу». Но «Каллиопа» по каким-то неизвестным нам причинам не состоялась, так как судя по всему Раич опередил Павлова, располагая бóльшими возможностями для подобного издания, ведя постоянно литературный кружок и имея непосредственно на руках произведения юных литераторов (и тех, кто продолжал еще учиться и тех, которые уже закончили к тому времени пансион). Вместо задуманного издания «Каллиопа» появился альманах «Цефей», который, как правомерно предполагает Левит (первым выдвинувший эту гипотезу), был связан с литературным кружком Раича, и Лермонтов принял непосредственное участие в альманахе, поместив там «Мысли, выписки и замечания» под буквенными обозначениями «NN»[3]. Исследователь доказывает это, сопоставляя ряд афоризмов с юно-

3 То же самое сделало большинство участников «Цефея», на что обратил внимание в рецензии Полевой (?): «Только три автора из поместивших свои произведения в альманахе

шескими стихами Лермонтова, обнаруживая буквальное совпадение четырех из тридцати трех фрагментов со стихотворными эпиграммами, которые, полагает он, явились заготовками, переработанными Лермонтовым в стихи. «Ряд остальных афоризмов, — по его мнению, — находит себе подтверждение и развитие в дальнейшем творчестве Лермонтова... Здесь нет буквальных переложений, как с четырьмя цитированными эпиграммами, но приводимые мысли находятся в кругу поэтических идей Лермонтова» [18, с. 244–245] и достаточно убедительно это доказывает. Изучение никем еще не описанного альманаха «Цефей», по справедливому замечанию Левита, «важно в такой же степени, в какой изучение лицейской словесности важно для анализа раннего творчества Пушкина» [18, с. 248].

Но авторство Лермонтова категорично опроверг В.Э. Вацуро, полагая, что «Мысли, выписки и замечания», «еще в томе 6 академического издания Лермонтова, вошедшие в отдел "Dubia", исключены из большинства последующих изданий, — и с полным основанием» [2, с. 62]. Но чтобы опровергнуть блестящие доказательства Т.М. Левита, необходимо привести столь же основательные контраргументы. В.Э. Вацуро считает, что исследователь, обосновывавший авторство Лермонтова, «совершенно напрасно отвел показания *осведомленного* рецензента "Дамского журнала", утверждавшего, что "Мысли, выписки и замечания..." и повести (помещенные в "Цефее". — *Л.Ш.*) написаны одним и тем же лицом, т. е. В.М. Строевым» [13, с. 29–30; 14, с. 45–48] (выделено в тексте мной. — *Л.Ш.*). Характерно, что В. Э. Вацуро повторяет здесь фразу Т.М. Левита о «*хорошо осведомленном* рецензенте "Дамского журнала"». Но следует обратить особое внимание на то обстоятельство, что кроме самой рецензии ни Т.М. Левит, ни В.Э. Вацуро не располагали никакими доказательствами, подтверждающими осведомленность ее автора. Может быть, они имелись в самой рецензии? Вернемся вновь к исходному тексту, к тому моменту, где рецензент сообщает, что один автор выступает в альманахе под несколькими подписями: «Г.Ж. с Ламвером составляющий, *если не ошибаемся*, одно и то же лицо... Виктор Стройский, *как прозаик* (повести "Мечтатель", "Кузнецкий мост" и "Замечания" принадлежат ему)...» [18, с. 235] (выделено мной. — *Л.Ш.*). Нельзя не заметить, что выделенные курсивом слова в тексте носят все-таки оттенок предположительности и в первом случае и во вто-

сказывают свои имена: г-да Григорьев, Ламвер и Стройский, другие восьмеро скрыли свои имена под сокращениями и знаками: Ж-в, К., Степ-ов, Стр., Ш-ий, Ю., NN***» [27, с. 96–97].

ром, где легко читается мысль рецензента: если В. Стройский (это псевдоним В.М. Строева, как убедительно доказал Т.М. Левит) — автор прозаических вещей (строго говоря, фамилия Стройский стояла лишь под повестью «Мечтатель», а автор очерка «Кузнецкий мост» обозначался как Стр–), то, стало быть (делал вывод для себя рецензент), «как прозаику», ему могли принадлежать и «Мысли, выписки и замечания...». Удивительно, как он не предположил все того же Строева в качестве автора еще одной прозаической вещи в «Цифее» — статьи «О классицизме и романтизме». Это сделал Т.М. Левит, повторив логический ход рецензента (что Строев прозаик) [18, с. 235]. То есть произошла история очень типичная: Т.М. Левит лишь высказал свое мнение, а В.Э. Вацуро, ничем не подкрепив его, пустил в литературоведческий обиход. Хотя не следует замалчивать и заслуги исследователя: в интересной и талантливо написанной работе ему удалось скорректировать предположения, выдвинутые впервые Т. М. Левитом, в частности, установить с полной достоверностью фамилии двух участников «Цефея» (Н.Н. Колачевский, который выступал в «Цефее» под буквой «К», и инициалы Степанова — Н.А., а не И.П., как предположил Левит), привлекая малоизвестные сохранившиеся материалы архива Н.А. Степанова (т. е. одного из установленных участников «Цефея». Им оказался будущий карикатурист «Искры», окончивший пансион в 1826 г.).

По мнению В.Э. Вацуро, Лермонтов не автор, а всего лишь *компилятор (что уже исключал Т.М. Левит)*: «Подобное предположение психологически трудно совместить со всем, что мы знаем о характере Лермонтова. Но если даже признать авторство афоризмов не за Лермонтовым, придется допустить, что их составитель обладал в глазах Лермонтова настолько большим авторитетом, что он поставил его в ряд с Пушкиным и Козловым. Имя В.М. Строева, которому “Дамский журнал” приписывает авторство “Мыслей...” явно не становится в ряд с последней фамилией» [18, с. 245]. Но главный аргумент, выдвигаемый В.Э. Вацуро против гипотезы Т. М. Левита, что «альманах издавали пансионеры старших выпусков — VIII–X (1826–1828); в нем нет Стромилова и, конечно, нет Лермонтова», вызывает сразу же сомнение: если исследователем установлены фамилии лишь двух участников «Цефея», а «по отношению к остальным, — по словам самого исследователя, — сохраняют свою силу предположения Т.М. Левита» [2, с. 62], то в какой степени основательно это утверждение? Правда, исследователь пытается подкрепить его следующими примерами: «*Все же известные датированные* (выделено

мной. — *Л.Ш.*) стихи Цефея написаны в 1826–1827 гг. Они были напечатаны, таким образом, только через год или два после написания» [2, с. 61]. Короче говоря, Раич, по мнению В.Э. Вацуро, брал материалы для альманаха из архивов литературного кружка. Но и здесь обращает на себя внимание следующий факт в статье: исследователь ведет речь о датировке лишь 3-х стихотворений (из 4-х) Колачевского («Видение Рафаэля». 1827. «К Евгении». 1827, перевод «Марии Стюарт» Шиллера. 1827), подтвержденных документально (на основании письма Н. Колачевского [2, с. 61, 90]). Датировка еще 3-х стихотворений, принадлежащих второму установленному участнику «Цефея» — Н.А. Степанову («Сон», «Прощание молодого поэта с жизнью», «Песнь Фингала на развалинах Балкуты») нуждается в уточнении времени написания. Но если поверить на слово, что они были написаны в 1826 г. (на том основании, что Степанов окончил в этом году пансион[4]), то «известных» датированных стихотворений таким образом оказывается шесть. А всего в «Цефее» было напечатано 21 (!) стихотворение (не говоря уже о помещенных здесь прозаических вещах нескольких авторов, неизвестно когда написанных). Кроме того, по признанию самого исследователя, на сегодняшний день найдены в автографах лишь два стихотворения из опубликованных в «Цефее» (в архиве Н.А. Степанова) опять-таки все тех же установленных авторов (уже упомянутые выше стихотворения — Колачевского «К Евгении» и «Сон» Степанова). Таким образом, этих перечисленных примеров явно недостаточно для отнесения всего стихового материала альманаха к 1826–1827 гг. (стихи, не вошедшие в «Цефей», пусть даже датированные 1826–1827 гг., в качестве доказательств использованы быть не могут), стало быть, нет оснований для заключения, что в «Цефее» принимали участие лишь выпускники пансиона, и Лермонтова там нет. Поэтому вопрос об авторстве «Мыслей...» остается открытым, так как аргументы, приводимые В.Э. Вацуро с целью опровержения гипотезы Левита, не столь уже неоспоримы. А между тем вопрос о том, кем они составлены, представляется чрезвычайно важным, поскольку «Мысли, выписки и замечания» дают представление о концептуальности их автора,

4 Например, стихотворение «Сон». Вацуро приводит стихотворение в первоначальном варианте, а также с поправками Раича, который, как известно, преподавал в пансионе с 1 января 1827 г., Степанов посещал литературный кружок после окончания пансиона. Стихотворение, видимо, было написано в 1827 г., если, как предполагает исследователь (и здесь он противоречит себе, относя его к 1826 г.), «Сон» был «переводом с итальянского оригинала, вероятнее всего подсказанное Раичем» [2, с. 60].

в них содержатся рассуждения юного теоретика (пусть в несколько наивной форме) о романтизме и отличии его теории от классицистической. С «Мыслями, выписками и замечаниями» странным образом перекликается статья «О классицизме и романтизме» (в которой также проводилась антитеза двух различных принципов в искусстве, вплоть до постановки вопроса об их генезисе) и ею открывался «Цефей». На них обратили внимание в своих рецензиях Н. Полевой и Рюмин-Бестужев [31], отмечая «остроумные замечания» и знакомство авторов этих сочинений «с настоящими понятиями об изящных искусствах». И «Мысли...» и статья (замечу, опережая несколько события) несут на себе отпечаток эстетических идей, которые обнаруживают некоторое типологическое сходство с идеями раннеромантической эстетики, т. е. идеями «иенской школы». Как художественную реализацию этих идей можно расценивать некоторые стихи разных авторов, помещенные здесь, что говорит об общей целевой направленности альманаха и явной тенденции в отборе материала. А это наводит на размышление, что материал был собран не стихийно, как полагает В.Э. Вацуро, называя в качестве собирателя Н.А. Степанова (на том основании, что в его архиве оказался автограф стихотворения Колачевского. Строчки из «Евгении» взяты в качестве эпиграфов к главам «Мечтателя» Строева, который, видимо, тоже имел на руках авторский текст. Эти примеры действительно свидетельствуют лишь о внутрикружковых связях, выходящих также и на страницы альманаха, что уже предполагал Т.М. Левит). Материал тщательно отбирался для альманаха. Здесь нужно вести речь именно о составителе, а не собирателе. И таким составителем, полагаю, был сам Раич. А если составителем материала был Раич, то какими соображениями эстетического порядка руководствовался он, помещая сочинение юного воспитанника пансиона в альманахе, чем импонировали ему суждения в «Мыслях, выписках и замечаниях» и не перекликались ли они с эстетическими высказываниями самого Раича в кружке?

***

Альманах «Цефей» вышел в начале марта 1829 г. Если цензурное разрешение было дано 8 января 1829 г., то, стало быть, альманах был сдан в цензуру в конце декабря 1828 г. (письмо Лермонтова к М.А. Шан-Гирей, где имеются сведения о замыслах М.Г. Павлова, Б.М. Эйхенбаум датирует

около 21 декабря 1828 г.)[5], т. е. для прохождения цензуры понадобилось бы всего чуть больше недели (учитывая срочность альманаха)[6]. «Мысли...» же были закончены к концу ноября (либо в начале декабря) 1828 г.[7] Основание для такого утверждения следующее: обнаруживается некоторая связь нескольких фрагментов «Мыслей...» со статьей «Литературные опасения за будущий год», помещенной в двух номерах ноябрьских (20-м и 21-м) за 1828 г. «Вестника Европы», подписанной вымышленным именем Никодим Надоумко (известно, что под этим псевдонимом скрывался Н.И. Надеждин). Содержание статьи сводится к литературному спору о романтизме, вспыхнувшему между дилетантом романтиком Тленским и его оппонентом, экс-студентом Никодимом Надоумко. Тленский рассуждает о рабстве и педантизме классицистских правил Аристотеля и Буало и, презирая всех, кто признает какие-либо правила, не видит необходимости в знании какой-либо эстетической теории. Романтик, по его мнению, должен руководствоваться чувством высочайшей свободы и самообразцового творчества, а романтическая поэзия есть «высочайшее исступление, есть безумие», т. е. в извращенной форме передает распространенную в то время мысль Ф. Шлегеля о творческой свободе художника, высказанную им во «Фрагментах» и разделяемую всеми иенцами, что романтическая поэзия «бесконечна и свободна и основным своим законом признает» произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону» [21, с. 173]. Оппонент дилетанта начинает критиковать его за то, что он знает о немецких теориях

5 Все произошло неожиданно, стихийно. Если бы «Цефей» готовился заранее, то Павлов узнал бы об этом прежде от Раича или же от пансионеров и в этом случае вряд ли планировал бы издание «Каллиопы». Предположить, что он знал о готовящемся издании и тем не менее продолжал лелеять свой замысел, абсурдно (два альманаха с пансионскими сочинениями одновременно, не много ли?)

6 См. цитируемый Т. М. Левитом цензурный устав 1829 г. [18, с. 253, сноска № 37]. Во всех приводимых им примерах прохождение рукописью цензуры «занимает меньше месяца, доходит иногда до 10 дней». Для Раича, небезызвестного автора, а также профессора Московского благородного пансиона, цензурное разрешение было получено незамедлительно.

7 и писалось, видимо, не сразу. В письмах к М.А. Шан-Гирей (осень 1827 г.) Лермонтов сообщает о своих занятиях по русскому языку, а главное, что ему уже «дают сочинять», а в упоминаемом выше письме читает следующую фразу, что он «продолжает подавать сочинения Дубенскому», и не исключено, что подаваемые постоянно «сочинения» и были теми самыми «Мыслями...», которые преподносились Дубенскому частями в качестве домашнего задания (так как обращает на себя внимание использование одних и тех же синтаксических конструкций в тексте).

понаслышке и, не вникая в суть, полностью извращает их, понимая прямолинейно высказывания немецких романтиков и намекая таким образом, что тот привел лишь один произвольно вырванный из контекста «Фрагментов» тезис немецкого романтика (в котором, кстати, речь идет об отрицании законов, выдуманных «ясновидящей критикой»). Сам же Ф. Шлегель, как и все иенцы, на деле утверждал иное в своих «Фрагментах», хорошо известных русскому образованному читателю: «Чем больше поэзия становится наукой, тем больше она становится и искусством», а художник, по мнению немецкого романтика, должен обладать основательными сведениями «о своих средствах и целях, о препятствиях к их достижению и об их направленности». И чтобы не быть простым сочинителем и ремесленником, но «знатоком своего дела, способным понять своих сограждан по миру искусства, <…> он должен стать еще и филологом» [21, с. 170], т. е. обладать знанием эстетической теории. Вот эту идею и отстаивает настойчиво противник дилетанта, утверждая, что «никакая сила неудобомыслима без законов, сообщающих определенное направление ее деятельности…» и что для «гениев… правила и суть — вещь необходимая!» [5, с. 98].

В тон этой статье об истинном и ложном понимании романтизма и противопоставлении его классицизму начинается один из фрагментов «Мыслей…»: «Приятель мой, француз П.П., весьма легко разрешает задачу романтизма и классицизма. Кто пишет без правил, и, следственно, пишет чушь, тот и романтик; кто же пишет по правилам Буало, утвержденным веками, тот пишет изящно, тот и классик». Далекий от знания новейших эстетических теорий о романтизме, «приятель-француз» излагает здесь, по мнению автора «Мыслей…», ту же крайнюю, доходящую до абсурда, точку зрения на романтизм («без правил», т. е. в огласовке Тленского) и классицизм (чьи «правила» огульно отрицает Тленский), но иначе расставляя «плюсы» и «минусы». Тленский ругает классиков и хвалит романтиков; «приятель-француз», напротив, высказывает отрицательное отношение к романтикам и хвалит тех, кто следует правилам, «утвержденным веками». Но суть одна: и тот, и другой не разбираются ни в одной из этих эстетических программ, оставаясь одинаково дилетантами. В последней фразе, завершающей фрагмент, автор иронично высказывает свое отношение к незадачливому толкователю романтической теории: «Добрый П. П.! ты был знаменитый романтик по твоему определению!» [32, с. 155].

В ответ на провозглашаемые Тленским декларативные тезисы о творческой свободе художника и независимости гения от всяких правил, о «самоисступлении» и «безумии» романтической поэзии оппонент, подхватывая эти слова, иронично соглашается с тем, что нынешние творения действительно свидетельствуют о безумии их авторов, так как в них нет «связи, порядка и цели». Но Тленский с рвением пытается доказать, что и в самой природе нет никакого плана: «Кто может привести в определенную систему ее бесконечно разнообразные явления?.. А поэзия есть — *соревновательница* природы!..» (выделено в тексте. — *Л.Ш.*) [4, с. 17]. Этот последний аргумент Тленского, что поэзия соревнуется с природой «в бесцельности», повергает экс-студента Никодима Надоумко в особое отчаяние, поскольку в исковерканном виде передает одно из важных положений[8] знаменитой речи Шеллинга «Об отношении изобразительных искусств к природе», в которой говорилось о различном понимании принципа подражания природе в классицизме и романтизме. И оппонент удивляется тому, как «новейшие философические положения», переходя на язык дилетанта, «подвергаются той же мучительной пытке, что и изречения Горациевы, оттого ли они и бывают всегда изуродованы» [4, с. 22]. По Шеллингу, вся суть проблемы заключается в том, что каждое из литературных направлений вкладывает свой особый смысл в понимание природы и от различия этого смысла зависит различие эстетических принципов классицизма и романтизма (иначе говоря, ставит проблему на онтологическую основу). «Большинство художников хотя они в равной степени должны были подражать природе, редко, когда выражали в понятии сущность природы... Разве для одних, — пишет далее Шеллинг, — природа не была ничем более, как только мертвым агрегатом неразличимой далее груды предметов, или же *пространством*, куда, как в какое-то *вместилище* (выделено мной. — *Л.Ш.*), мыслились поставленными вещи» [21, с. 291], — таким образом Шеллинг подводил к мысли, что классицизм (независимо от его национальной разновидности) опирался именно на такое механистическое представление о природе (см. у Мерзлякова: «Все изящные искусства имеют своей целью представление или подражание и живое изображение предметов *в природе находящихся*» [22, с. 11]). Шеллинг нащупывает уязвимые места концепции механицизма в неумении объяснить сущность жизни, найти внутренний

8 Суть которого заключалась в требовании «вступить в соревнование с творческим духом природы» [21, с. 291].

источник движения материи[9]. Эстетика классицизма опиралась на учение, где существовал взгляд на природу «как на продукт только, на вещи же — как на бездушное наличие, и ничто не вызывало здесь идеи природы как жизнетворческого начала» [21, с. 293]. И в результате, как справедливо замечает Шеллинг, в эстетике классицизма можно наблюдать «странное зрелище», что «как раз те, кто лишает природу какой-либо жизненности, в то же время требуют от искусства воспроизведения жизни природы! К ним могли бы быть приложимы слова глубокомысленного автора: ваша лживая философия расправилась с природой, так с какой стати вы требуете теперь, чтобы мы ей подражали» [21, с. 292]. И если принцип подражания в классицизме сводился к копированию внешних форм, к стремлению внешнего правдоподобия в отражении жизни (без проникновения в ее глубинные таинства), то романтизм, по мнению Шеллинга, вернул природе свободу, обнаружив источники жизни в ней самой (объясняя все это с идеалистических позиций), теперь «воодушевленный исследователь видел в природе священную, вечную творческую, коренную в мире силу, из себя самой порождающую все вещи и придающую им действенность» [21, с. 291][10]. И в запутанных рассуждениях Тленского также как будто бы ведется речь о борьбе различных онтологических принципов двух эстетических школ. Так, он с пафосом говорит о романтической поэзии, — «дщери безусловной свободы», которая перестала «ограничиваться невольническою обязанностью снимать бледные сколки с Природы, но, соревнуясь или соперничествуя с ней, оправдывает вполне носимое ею имя творчества». Но вся суть в том, что он, как это с неподдельным юмором показывает Надеждин, тем не менее не разбирается в мировоззренческих основах этих эстетических теорий, понимая превратно исходный, провозглашаемый Шеллингом принцип свободы в природе и в творчестве, а именно: осознавая

9 Так, он приводит в другом месте высказывание Декарта: «Дайте мне материю и движение, и с их помощью я построю вам мир» [33, с. 128].

10 См. также у Новалиса: «...искусство принадлежит природе <...> оно <...> есть как бы сама себя созерцающая, самой себе подражающая, сама себя образующая природа» [21, с. 145]. Речь, как видим, и в том, и в другом случае идет об онтологических различиях эстетических принципов классицизма и романтизма. Романтик, в отличие от классициста, соревнуется с природой, создавая новую вселенную. Эта идея была разработана также в заключительной части «Системы трансцендентального идеализма», которой наиболее сильно увлекались любомудры, особенно отклик найдет у В.Ф. Одоевского, повторяющего вслед за Шеллингом, что поэты и философы «наиболее близки к божеству» именно своими творческими потенциями, своей способностью созидать вторую реальность, по Шеллингу, творить миф, поэтому у Одоевского «искусство — второе мироздание» [30, с. 162].

свободу, в отличие от Шеллинга и немцев, как произвол, что и сказывается в отрицании им каких-либо законов и в природе, и в творчестве. Таким образом, он провозглашает по сути анархический принцип: свобода ради самой свободы и в конечном счете видит «в бесцельности» основной смысл существования природы и художественного творчества. Между тем, как Шеллинг, обнаруживая в природе свободу, жизнь и развитие посредством действия «священной» творческой силы, одновременно утверждает заложенную в основе всего ее развития *целесообразность* (см.: [33, с. 23]).

Статья в «Вестнике Европы» отражала реальную ситуацию, сложившуюся в журнальной критике тех лет, когда велись бесконечные споры о романтизме и классицизме с оглядкой часто на эстетическую теорию романтизма, уже разработанную более двух десятилетий назад (!) в Германии в трудах иенской школы и лишь с середины 1820-х гг. ставшую «модной» в русской эстетике, что объяснялось стремлением наших теоретиков к определению романтизма как литературного явления и к обозначению его философской сущности. В освоении чужого эстетического и философского опыта за недостаточностью своего виднелась перспектива последующего самостоятельного экспериментаторства в создании собственной теории, но одновременно таилась опасность негативных последствий от столь модного увлечения новейшими в России теориями. Надеждин не мог не обратить внимание, что, наряду с серьезным их усвоением и столь же серьезным освещением в «Московском вестнике», появлялись статьи в других журналах, искажающие основной смысл идей иенской школы, а также более поздних идей бывших представителей этой школы. А любое проявление дилетантства могло сказаться отрицательно и на качестве критики, и на содержательности поэзии, претендующей на звание романтической. В зависимости от глубины философских и эстетических познаний того или иного толкователя новейших теорий, Надеждин определял, сколь обоснованно и основательно определение сущности романтизма новоявленным теоретиком. И современники, сведущие в вопросах философской эстетики, читая «Литературные опасения...», конечно же, различали все нюансы авторской иронии и должны были догадываться, против кого конкретно направлена статья критика «Вестника Европы» и что, приступая к работе над статьей, он руководствовался не одними абстрактными соображениями об оборотной стороне медали популярности немецкой эстетики в России. Эти предположения подкрепляются дважды

следующим документальным материалом: 1) в своих воспоминаниях Ксенофонт Полевой обвиняет Надеждина, что он, начиная свою деятельность в «Вестнике Европы», выступил против его брата, издателя «Московского Телеграфа», «известного всем» своими заслугами, поскольку он первым взялся за распространение идей немецкой философской эстетики. Эта деятельность Николая Полевого, по мнению Ксенофонта Полевого, не была по достоинству оценена критиком «Вестника Европы» (и здесь он ставил особый акцент на реакционности этого журнала), а чем она была ему не по душе, уже известно нам из содержания статьи, о которой, кстати, Ксенофонт Полевой не упоминает здесь (дабы не вызывать ненужные ассоциации), что уже само по себе говорит о том, что догадывался, кого имел в виду критик «Вестника Европы»; 2) в обращении к читателям в «Галатее» фактически сообщалось имя того, кто послужил прототипом героя фельетона Надеждина: «В конце прошлого года ему в "Вестнике Европы" со всем хладнокровием и основательностью (сказано), что он судит о романтизме и классицизме, не понимая правильно ни того, ни другого. г. Издатель "Московского Телеграфа" обещался отвечать на то особенною статьею и чем же наконец ответил! Беспримерными ругательствами на г. Каченовского, заслуживающего общее уважение своими долговременными трудами; ругательствами, в коих *не сказал ни словечка на то, в чем его уличали*» [7, с. 115].

Это «обращение» одновременно является в нашем случае доказательством того, что Раич досконально знал содержание статьи Надеждина с ярко выраженной ориентацией на немецкую эстетику, полностью разделяя взгляды ее автора и несомненно рекомендовал для чтения и обсуждения в литературном кружке. Раичу особенно импонировала мысль Надеждина, что принципиальная критика опирается на истинное знание, не отрицая огульно предшествующую культуру и, видимо, наставлял своих питомцев на примере статьи в «Вестнике Европы»[11], что новая теория создается на основе старой, отрицая ее, но и одновременно сохраняя с ней связи, что и является показателем истинной культуры[12]. И эту же мысль, как мы уже убедились, выра-

11 Статья была в этом смысле очень назидательной, что импонировало Раичу как руководителю кружка. Например, то место, где Никодим Надоумко упрекает Тленского, что тот хочет «на боку лежа, под звоном стаканов и хлопаньем пробок, в блаженном сибаритском бездействии проехать в храм бессмертия» [5, с. 95].

12 В этом плане любопытно его высказывание в «Галатее» [6, с. 211], где он упрекает «Атеней» в спекулятивных и неосновательных нападках на классицизм, советуя издателю

жал ученик Лермонтов во фрагменте о «приятеле-французе», переворачивая «на изнанку» ситуацию, описанную в статье Надеждина.

Искусство покоится на знании, на теории. Надеждин приходит к той же мысли, что и Шеллинг: «...теоретическая осведомленность и школа должны противодействовать бессодержательности поэтического произведения» [21, с. 303]. Тенденцию к бессодержательности автор «Литературных опасений» обнаруживал у некоторых современных авторов, «бредящих беспрестанно идеалами» и не имеющих ни «малейшего предощущения об них», иронизируя по поводу беспочвенных грез об «идеалах» и «идеализировании» в современной поэзии; между тем как в немецкой эстетике за этими понятиями стоят целые философские теории: «Идеал у них означает фантастическую целость идеи, воплощаемой художником в его творческом произведении. Теперь спрашиваю тебя, — задает вопрос Тленскому его оппонент (выражающий точку зрения автора), — замечательно ли подобное возвышенное идеализирование в хламе мелочных рифмованных блестяшек, засасывающих беспрестанно Парнас наш?.. Не бессовестно ли требовать от творения... сообразности с идеей, когда сам творец не имеет часто в голове ясного и определенного понятия о том, что он хочет писать, а просто пишет то, что на ум взбредет?..» [4, с. 18, 20]. А следующий фрагмент «Мыслей...» — демонстрация понятого таким образом романтического сочинительства, образец «бездумной» поэзии: «Вот процесс нынешнего образа писать или кропать стихи. Поэт садится в челнок *мечтания*, плывет по озеру *воображения*, доплывает до пристани *вдохновения*, выходит на берег *очарования* и гуляет в странах *самозабвения*. Из описания такого путешествия выходит обыкновенная плаксивая элегия...» [32, с. 144–145] (выделено в тексте мной. — *Л.Ш.*). Юный критик также обвиняет поэзию в отсутствии содержания и излишней чувствительности, проводя здесь фактически идею автора «Литературных опасений» — о необходимости сочетать стремление к осуществлению идеала с целенаправленным изучением эстетической теории романтизма, связывая ее возникновение, как и Надеждин, с Германией, о чем свидетельствует следующий фрагмент «Мыслей...»: «Почему французы не терпят романтизма?

журнала «вовсе исключить... отделение критики», находя его «слабым»: «...помещенные в нем рецензии — или сухи, или односторонни. Нетерпимость в литературе язва, а классицизм есть беспощадный конек, на котором работорствуют критики “Атенея” и гоняются за романтизмом...» (Интересно, что здесь же Раич защищает «Бал» Боратынского от неразборчивого критика «Атенея», демонстрируя вкус и интуицию).

Потому что не вовремя гость хуже татарина» [32, с. 158]. Таким образом, ученические по характеру «Мысли, выписки и замечания», подаваемые частями в качестве домашнего сочинения Дубенскому (как это следует из письма), были закончены в конце ноября или начале декабря 1828 г., так как, напоминаю еще раз, статья в «Вестнике Европы» появилась в ноябрьских номерах (21-м и 22-м). До сдачи «Цефея» в печать оставался почти месяц и, следовательно, Лермонтов успел показать их Раичу, а уже после необходимого обсуждения в литературном кружке[13] Раич отобрал их для «Цефея».

И последний аргумент в пользу авторства Лермонтова — это перекликающиеся по смыслу некоторые фрагменты «Мыслей...» с написанным позднее (февраль (?) 1830 г.) письмом Лермонтова к М. А. Шан-Гирей. И в том, и в другом случае обнаруживаются следы влияния эстетических идей Августа Шлегеля. Более того, с ними перекликаются отдельные места статьи (помещенной в «Цефее») «О классицизме и романтизме», автор которой, несомненно, также являлся членом литературного кружка. А это наводит на размышление, что все эти смысловые совпадения в 3-х различных вещах не были случайными и что здесь опять-таки не обошлось без посредничества Раича. В качестве подтверждения такого предположения можно привести следующий факт: после выхода «Цефея» в том же году в «Галатее» [8] Раич поместил разбор трагедии Мандзони «Граф Карманьольский», в котором излагались основные новшества, введенные А. Шлегелем в романтическую теорию драмы[14]. Все эти «выстроенные в ряд» факты свидетельствуют о том, что в кружке Раича уделяли много внимания изучению романтической теории, разработанной иенской школой, испытывая особенный интерес к трудам Августа Шлегеля, которого Раич считал самым авторитетным критиком и серьезным принципиальным теоретиком, подвергнувшим детальному анализу принципы классицистской поэтики. И Раич, видимо, прежде всего рекомендовал для обязательного чтения переводные отрывки, помещенные в нескольких номерах «Московского

13 Может быть, обсуждение фрагментов велось параллельно с чтением статьи Надеждина, т. е. Лермонтов писал под впечатлением от группового обсуждения этой статьи, показывая одновременно отдельные места как «сочинения» Дубенскому.

14 Приведем лишь один пример. Шлегель допускает большую свободу в отношении места и времени (см.: [24, с. 150]), потому что романтическая драма «их сменой украшает свои многообразные картины», на что обращает внимание «Галатея» за 1829 г., № 26, ч. 4: «Мандзони... не держался строгих правил единства времени и места и опирается в этом случае на доказательства Вильгельма Шлегеля» [8, с. 258].

вестника» за 1827 и 1828 гг., поскольку и в «Мыслях...», и в письме Лермонтова, и в статье «О классицизме и романтизме», и в Разборе «Галатеи» наиболее ощутимо отражение тех моментов, которые были основными в переводных отрывках из Шлегеля, напечатанных «Московским вестником». Это прежде всего критика Августом Шлегелем теории трех единств, принятой в качестве обязательной в классицизме. Иенский теоретик ставит цель — показать всю условность «разумных» нормативных правил классицизма, подвергая особой критике упрощенческое представление последователей Аристотеля о единстве действия. Не отвергая совершенного единства в трагедии, он требует «более глубокого, более внутреннего, более таинственного единства», чем то, которое было принято классической теорией, поэтому классическая драма представляет, по его словам, «лишь одну блестящую поверхность жизни», не проникая в ее глубинный смысл, лишь «один летучий признак роскошной картины мира» [24, с. 156]. Мерзляков так и полагал в «Кратком начертании» теории изящной словесности, что «основанием каждого театрального сочинения должно быть одно главное *происшествие*», ведя одновременно речь и об «одном главном лице», на которые должен обращать все свое внимание драматург, употребляя «если нужно, эпизоды и выводя побочные лица... чтобы через размножение сих последних не развлечь и не ослабить занимательности зрителя» [22, с. 273, 309], короче говоря, он должен убрать все лишнее, что мешает продвижению основного действия и его единству. Понятие единства в том же «Кратком начертании...» включало в себя и единство *цели и полноты* действия, которое, по словам Мерзлякова, «сколь бы пространно или коротко ни было, должно иметь приличное *начало, продолжение и конец*» [22, с. 273] (выделено мной. — *Л.Ш.*) и к тому же обязательно должно быть расположено на 5 актов. Все эти «правила» классицизма дали повод Шлегелю для язвительной иронии о принятой во французской драме «арифметической прогрессии»: «Три единства, пять действий, почему бы еще не семь действующих лиц» [24, с. 153]. А о содержательной «полноте» сценического действия, растянутого на 5 актов, выдержанных в духе обветшалой и изжитой теории предшествующего столетия, в стиле шлегелевской иронии говорится в одном из фрагментов «Мыслей...»: «Цель комедии есть женитьба, а трагедии — убийство; вся интрига основана на том, будет ли свадьба и будет ли убийство? Будет свадьба, будет убийство — вот I акт. Никто не женится, никто не умрет: вот II акт. Как бы женит, как бы убит: вот, что занимает всех в III. Неожиданный

случай, останавливающий женитьбу и убийство, наполняет весь IV; наконец в V автор женит и убивает, кого ему заблагорассудится. Да здравствует теория!» [32, с. 156].

Август Шлегель задает здесь же каверзный вопрос, уничтожающий всю видимую «разумность» традиционного принципа деления действия на части: «Разве сцепление причин и действий не бесконечно и потому всякое избранное начало, всякий избранный конец не будет ли совершенно произвольным? И где же то начало и тот конец, о котором Аристотель говорит с такой ясностью?» [24, с. 160]. И приходит к выводу, что совершенная полнота в том смысле, как ее понимают последователи Аристотеля, невозможна. Романтическая драма, в отличие от классицистской, говорит о многообразии и бесконечности жизни, воспроизводя лишь фрагмент, в котором, как в капле воды, отражается вся «пестрота жизни» во всей ее сложной противоречивости: «...в страстях и живописных картинах читается смысл глубокий, где не только в частном, но и в целом видим полную характеристику мира и жизни со всем их разнообразием, противоречиями и дивным сплетением...» [26, с. 288–289]. На те же характерные черты романтической драмы, выделяемые Шлегелем, обратит внимание читателя «Галатея»: «поэт не связывает себя: в одно и то же время видите в нем (сценическом действии. — *Л.Ш.*) и полноту и быстроту, лица без всякого приготовления сменяются лицами, картины картинами, события событиями... части, как и целое, вдруг излагаются сами собою и способствуют вместе целости действия, эффекту целого» [8, с. 258]. И гораздо позднее (в статьях о Пушкине) Раич вновь вернется к шлегелевскому понятию о внутреннем логическом единстве в произведении, используя при этом терминологию, наиболее часто употребляемую Шеллингом и младшим Шлегелем в целях очевидности существующих диалектических связей, обусловленных этим внутренним логическим единством: «...единство есть центр, разнообразие — лучи, разбегающиеся от центра и стремящиеся к окружности, к периферии. Прелесть разнообразия усиливается эпизодами, отступлениями, картинами, образами, мыслями, чувствами и пр. Но все это должно быть в зависимости от центра, от единства. Разнообразие и единство представляют в поэме две силы — центробежную и центростремительную и находятся точно в таком же отношении друг к другу» [11, с. 130–131][15]. Эти примеры основа-

15 С этих шлегелевских позиций Раич подчас утрированно подходит к анализу пушкинской поэмы «Полтава», не обнаруживая в ней «внутреннего» единства, причем повторяет это

тельно доказывают, что Раич *осознавал* довольно-таки ясно к концу 1820-х гг. главную идею Августа Шлегеля, пронизывающую всю его теорию, что понятие *об едином и целом* совсем не извлекается из опыта, что для этого «надобно создать целую систему метафизики» [24, с. 163].

В 1825 г. Веневитинов обвинил Мерзлякова в «недостатке теории», обнаруживая в его «разбросанных понятиях о поэзии», не связанных между собой, отсутствие «высшего взгляда», т. е. все той же «системы метафизики», и полемизируя с Мерзляковым по важным онтологическим проблемам: «... не стремление к подражанию правит умом человеческим... он не есть в природе существо страдательное». Но здесь Веневитинов обрывает неожиданно развитие своей мысли, полагая неуместным «воздвигать новую систему на место разбираемой теории, тем более что Мерзляков, кажется, опровергает все новейшие открытия...», и затем Веневитинов дает свое понятие *целого*, очень близкое шлегелевскому определению [3, с. 209]. Думаю, что полемическая статья Веневитинова не прошла незамеченной для Раича, который пристально следил за всеми теоретическими выступлениями бывших участников своего литературного кружка. Раич учил и учился сам. И в его собственных теоретических высказываниях в конце 1820-х гг. ощутимо это присутствие, выражаясь языком Августа Шлегеля, «высшей сферы понятий» (т. е. онтологической проблематики), о которой распространялись в своих работах все без исключения иенские романтики. Главное положение Августа Шлегеля о «внутреннем, бо-

дважды: 1) в «Галатее» за 1829, ч. III, с. 256 разбор заканчивался вопросом: «...почему назвал он свою поэму “Полтавою”, которая поставлена у него почти в незаметном уголке? Главное действие только скользит, так сказать, мимо “Полтавы”; 2) и в 1839 г., ч. III, с. 567: “Но Пушкину вздумалось привязать к ней” (т. е. к истории Кочубея, Мазепы и Марии. — *Л.Ш.*) “Полтавское сражение”, которое, по его мнению, сюжетно не связано с основным действием, и от нарушения единства действия разрушился “эффект повести”, т. е. эффект целого. Но и Киреевский (!), публично признанный всеми приверженцем немецкой философии и эстетики, впадал в ту же крайность, высказываясь в “Обзоре...” о пушкинской поэме еще более сурово, чем Раич, и обнаруживал в ней “главное из несовершенств... недостаток единства интереса, единственного из всех единств, которого несоблюдение не прощается законами либеральной пиитики... и в отношении к главному интересу поэмы всю III песнь можно назвать почти лишнею”. Любопытно, что Раич процитировал это место в “Галатее” (ч. XI, с. 328), намекая, таким образом, что если его оппонент причислял себя к приверженцам “немецкой школы”, то откуда такое единодушие мнений. Я привожу эти цитаты не случайно, а с целью — показать, что не всегда журнал Раича “принципиально расходился” с “Московским вестником” в понимании Пушкина, как это утверждает В.Д. Морозов [23, с. 106], а совпадение мнений Раича и Киреевского объясняется как раз слишком прилежным усвоением шлегелевского положения о единстве действия.

лее таинственном единстве», существующем в романтическом произведении, и о способах к его достижению, Раич разбирал в кружке, видимо, не раз. Лермонтов не мог не обратить внимание (к тому же с подачи Раича), что такое совершенное «внутреннее логическое единство» Август Шлегель обнаруживал в трагических композициях Шекспира, «столь же совершенных, как у Эсхила и Софокла» [24, с. 149][16], и пьесы Шекспира служили немецкому эстетику образцом романтической драмы. Прямое тому свидетельство — письмо Лермонтова к М. А. Шан-Гирей (февр. (?) 1830 г.), в котором дан полный разбор шекспировского «Гамлета» — поразительный документ, подтверждающий мою гипотезу об увлечении юного начинающего драматурга теоретическими рассуждениями Августа Шлегеля о композиционном построении романтической драмы. Так, немецкий эстетик, пытаясь представить ряд последовательных событий в трагедии (в которых в свою очередь отражается «множественность подчиненных действий и событий»), прибегает к наглядному образу обширного потока, который берет свое начало из различных источников, вбирая в себя по мере движения другие потоки, устремленные к нему с противоположных концов земли, но, при этом оставаясь все тем самым потоком, пока, наконец, не затеряется в спокойном океане. «Почему бы и поэту, — такова мысль Шлегеля, — не вести рядом вплоть до бурного соединения потоки человеческих страстей, устремлений, хотя бы они некоторое время и существовали в разделении? Для этого он должен поставить зрителя на такую высоту, с которой можно было бы обозревать все движение в целом» [21, с. 249][17] (т. е. чтобы он обладал тем же «высшим взглядом», который присущ самому драматургу).

16 Шекспир был центральной фигурой для иенцев в их рассуждениях о романтическом художнике, на что обратил внимание и Пушкин. В этом смысле любопытны остроумные воспоминания Ксенофонта Полевого об одном высказывании Пушкина по этому поводу: «Немцы видят в Шекспире черт знает что, тогда как просто, без всяких умствований говорил, что было у него на душе, не стесняясь никакой теории. Тут он выразительно напомнил о неблагопристойностях, встречаемых у Шекспира, и прибавил, что это был гениальный мужичок. Меня поразило такое суждение тем больше, что я тогда был безусловный поклонник Августа Шлегеля, который не находит никаких недостатков в Шекспире» [28, с. 227].

17 В выдержках из статьи Шлегеля (в «Московском вестнике») этого момента нет, и вероятнее всего, что Лермонтов знакомился целиком с теорией Августа Шлегеля не только лишь по публикациям «Московского вестника», а по оригиналу. Кстати, в 1828 г. «Московский вестник» информировал читателей в разделе «Иностранные книги» о выходе двух томов из 3-томника «Критических сочинений» Августа Шлегеля: «С новым живейшим участием мы перечли сие собрание сочинений, которые были рассеяны по многим литературным журналам...» [25, с. 360–364].

Этого не произошло во французской драме, что и повлияло на ее построение. Французский драматург с «поспешной торопливостью» отбрасывает все лишнее, «без околичностей продвигаясь к основному действию». Шлегель не без язвительности комментирует старания французских драматургов: «...все это любезно сердцу тех, кто воспринимает произведения искусства трезвым рассудком, не отдаваясь при этом воображению и чувству» [21, с. 251].

В тон ему вторит Лермонтов в письме, критикуя «приторный вкус французов, не умевших обнять высокое». Пьеса Шекспира, исковерканная Дюсисом, по его мнению, сильно потеряла в своей глубине и правдивости и утратила прелесть многообразного стиля, «благодаря» усилиям Дюсиса следовать общепринятой традиции — «глупым правилам» французской теории — и вследствие этого нарушившего ее композиционную целостность. Дюсис «*переменил* ход трагедии (т. е. также “без околичностей” продвигаясь к основному действию. — *Л.Ш.*) и выпустил множество характеристических сцен... нет сцены могильщиков и других, коих я не запомню». Лермонтов констатирует ту беспокойную «торопливость» сценического действия, приводящую к поверхностному отображению жизни, на что обратил в свое время внимание Шлегель: «Во французских трагедиях я нахожу слишком мало точек покоя, обязательных в трагедии древних, по мере того как вступали в свои права лирические партии. В человеческой жизни бывают такие торжественные минуты религиозного сосредоточения, обращения к прошедшему и будущему. Эта святость мгновения недостаточно уважается здесь, актер, как и зритель, постоянно спешит перейти к последующему» [21, с. 251]. И Лермонтова особенно возмущают сцены, где ощутимо (выражаясь языком Шлегеля) неуважение переводчика к этой «святости мгновений», и упрекает Дюсиса за то, что сократил один характерный момент, когда «Гамлету является тень Короля, одетая как на портрете; и принц глядя, но уже на тень, отвечает матери — какой живой контраст, как глубоко! Сочинитель знал, что, верно, Гамлет не будет так поражен и встревожен, увидев портрет, как при появлении призрака», а потому выбросил эту сцену. «Верно, Офелия не является в сумасшествии, — продолжает Лермонтов перечисление предполагаемых им не включенных в пьесу психологических сцен, — хотя сия последняя одна из трогательнейших сцен! Есть ли у вас сцена, — не унимается Лермонтов, — когда король подсылает двух придворных, чтоб узнать, точно ли помешан притворившийся принц, и сей обманывает их...» И далее приводит полностью поразивший его тонким пси-

хологизмом диалог между Гамлетом и придворными. Лермонтову, как видим, не нравится то, что не нравится и Шлегелю: «...очень мало сцен, где изображено данное состояние, как таковое, вне его роли в причинной связи событий. Слишком много интереса к тому, *что* происходит, и слишком мало — к тому, *как* происходит...» [21, с. 251]. Лермонтов в письме говорит о преимуществах подлинной трагедии Шекспира, не исковерканной Дюсисами, «проникающей в сердце человека», «существа одаренного сильною волею», «в законы судьбы», т. е. о преимуществах шекспировской трагедии, отмеченных в свое время Шлегелем, который полагал главной целью романтической драмы открывать «нашим взорам тайны *внутреннего* человека» [26, с. 289].

Список литературы

1 *Аронсон М.И.* Литературные кружки и салоны. Л.: Прибой, 1929. 310 с.
2 *Вацуро В.Э.* Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 49–90.
3 *Веневитинов Д.В.* Полное собрание сочинений. М.; Л.: Academia, 1934. 534 с.
4 Вестник Европы. 1828. № 21.
5 Вестник Европы. 1828. № 22.
6 Галатея. 1829. Ч. I.
7 Галатея. 1829. Ч. IX.
8 Галатея. 1829. Ч. V. № 26.
9 Галатея. 1830. № 6.
10 Галатея. 1830. Ч. IX.
11 Галатея. 1839. Ч. III. № 18.
12 *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. 320 с.
13 Дамский журнал. 1829. Ч. XXVI. № 15.
14 Дамский журнал. 1829. Ч. XXVI. № 16.
15 История русской литературы XIX века / под ред. Д.Н. Овсянико-Куликовского. М.: Изд-е Тов-ва «Мир», 1911. Т. 1. 428 с.
16 *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. 439 с.
17 *Киреевский И.В.* Полн. собр. соч.: в 2 т. М.: Тип. Императорского Московского Университета, 1861. Т. 1. 295 с.
18 *Левит Т.М.* Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 45–46. С. 225–254.
19 Лермонтовская энциклопедия М.: Сов. энциклопедия, 1981. 746 с.
20 Литературная газета. 1830. № 8. 5 фев.
21 Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 329 с.

22 *Мерзляков А.Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности: в 2 ч. М.: В Университетской тип., 1822. 322 с.
23 *Морозов В.Д.* Из истории журнальной критики 1820–1830-х годов XIX в. (журнал С.Е. Раича «Галатея») // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. Вып. III. С. 100–112.
24 Московский вестник. 1827. № 10.
25 Московский вестник. 1828. № 11
26 Московский вестник. 1828. № 10.
27 Московский телеграф. 1829. Ч. XXVI. № 5. Март.
28 *Полевой Н.* Материалы по истории русской литературы и журналистики 1830-х годов. М.: Изд-во писателей, 1934. 544 с.
29 *Раич С.Е.* Автобиография // Русский библиофил. 1913. № 8.
30 Русские эстетические трактаты. М.: Искусство, 1974. Т. 2. 647 с.
31 Северная пчела. 1829. № 35. 21 мар.
32 Цефей. Альманах на 1829 год.
33 *Шеллинг В.Ф.* Система трансцендентального идеализма. Л.: Гос. социально-экономическое изд-во, 1936. 479 с.
34 *Эйхенбаум Б.М.* Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 43/44. С. 3–82.

References

1 Aronson M.I. *Literaturnye kruzhki i salony* [Literary circles and salons]. Leningrad, Priboi Publ., 1929. 310 p. (In Russ.)
2 Vatsuro V.E. Literaturnaia shkola Lermontova [Lermontov's literary school]. *Lermontovskii sbornik* [Lermontov collection]. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 49–90. (In Russ.)
3 Venevitinov D.V. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1934. 534 p. (In Russ.)
4 *Vestnik Evropy* [Messenger of Europe], 1828, no 21. (In Russ.)
5 *Vestnik Evropy* [Messenger of Europe], 1828, no 22. (In Russ.)
6 *Galateia* [Galateya], 1829, part 1. (In Russ.)
7 *Galateia* [Galateya], 1829, part 9. (In Russ.)
8 *Galateia* [Galateya], 1829, part 5, no 26. (In Russ.)
9 *Galateia* [Galateya], 1830, part 9. (In Russ.)
10 *Galateia* [Galateya], 1830, no 6. (In Russ.)
11 *Galateia* [Galateya], 1839, part 3, no 18. (In Russ.)
12 Ginzburg L. Ia. *O lirike* [On poetry]. Leningrad, Sov. pisatel' Publ., 1974, 320 p. (In Russ.)
13 *Damskii zhurnal* [Lady's Journal], 1829, part 26, no 15. (In Russ.)
14 *Damskii zhurnal* [Lady's Journal], 1829, part 26, no 16. (In Russ.)

15 *Istoriia russkoi literatury XIX veka* [History of the 19th century Russian Literature], ed. D.N. Ovsyaniko Kulikovsky. Moscow, Izd-e tov-va "Mir" Publ., 1911. Vol. 1. 428 p. (In Russ.)
16 Kireevskii I.V. *Kritika i estetika* [Criticism and aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 439 p. (In Russ.)
17 Kireevskii I.V. *Poln. sobr. Soch:* v 2 t. [Complete works: in 2 vol.]. Moscow, Tip. Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta Publ., 1861. Vol. 1. 295 p. (In Russ.)
18 Levit T.M. Literaturnaia sreda Lermontova v Moskovskom blagorodnom pansione [Literary milieu in the Moscow noble boarding school]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1948, vol. 45–46, pp. 225–254. (In Russ.)
19 *Lermontovskaia entsiklopediia* [Lermontov encyclopedia]. Moscow, Sov. Entsiklopediia Publ., 1981. 746 p. (In Russ.)
20 *Literaturnaia gazeta* [Literary Newspaper], 1830, no 8, 5 fev. (In Russ.)
21 *Literaturnaia teoriia nemetskogo romantizma. Dokumenty* [Literary theory of German Romanticism. Documents.]. Leningrad, Izd-vo pisatelei v Leningrade Publ., 1934. 329 p. (In Russ.)
22 Merzliakov A.F. *Kratkoe nachertanie teorii iziashchnoi slovesnosti: v 2 ch.* [Brief volume of the theory of literary art]. Moscow, V universitetskoi tip., 1822. 322 p. (In Russ.)
23 Morozov V.D. Iz istorii zhurnal'noi kritiki 1820–1830-kh godov XIX v. (zhurnal S.E. Raicha «Galateia») [From the history of the 19th century magazine criicism, 1820-30s (Raich's *Galateya*)]. *Khudozhestvennoe tvorchestvo i literaturnyi protsess* [Creative work and literary process]. Tomsk, 1982., issue 3, pp. 100–112. (In Russ.)
24 *Moskovskii vestnik* [Moscow Messenger], 1827, no 10. (In Russ.)
25 *Moskovskii vestnik* [Moscow Messenger], 1828, no 11. (In Russ.)
26 *Moskovskii vestnik* [Moscow Messenger], 1828, no 10. (In Russ.)
27 *Moskovskii telegraf* [Moscow Messenger], 1829. Part XXVI, no 5, Mart. (In Russ.)
28 Polevoi N. *Materialy po istorii russkoi zhurnalistiki 1830-kh godov* [Works in the history of Russian journalism of the 1830s]. Moscow, Izd-vo pisatelei Publ., 1934. 544 c. (In Russ.)
29 Raich S.E. Avtobiografiia [Autobiography]. *Russkii bibliofil* [Russian bibliophil], 1913, no 8. (In Russ.)
30 *Russkie esteticheskie traktaty* [Russian aesthetic treatises]. Moscow, 1974. Vol.2. 647 c. (In Russ.)
31 *Severnaia pchela* [Northern bee], 1829, no 35. 21 mar. (In Russ.)
32 *Tsefei. Al'manakh na 1829 god* [Cepheus. Annual for 1829]. (In Russ.)
33 Shelling V.F. *Sistema transtsendental'nogo idealizma* [System of transcendental idealism]. Leningrad, Gos. sotsial'no-ekonomicheskoe izd-vo Publ., 1936. 479 p. (In Russ.)
34 Eikhenbaum B.M. Literaturnaia pozitsiia Lermontova [Lermontov's literary position]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1941, vol. 43/44, pp. 3–82. (In Russ.)

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

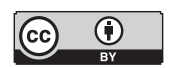
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ИСАЙЯ

Гетеборгский университет, Стокгольм, Швеция
Дата поступления статьи: 23 декабря 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-212-219

Аннотация: Тема гибели и возрождения — постоянный мотив в творчестве Андрея Белого. Ощущение катастрофы присутствует на личном, национальном и космическом уровне. В значительной степени Белый опирается на Откровение Иоанна Богослова, однако иногда обнаруживается связь и с так называемым Апокалипсисом от Исайи, в частности, с его пророчеством о развратном городе, который за свою греховность был разрушен мстительным Богом, а затем возродился в новой форме. Так, Москва и Петербург в романах Белого представляются городами-разносчиками болезей; городская цивилизация описывается враждебной людям и противоположной природе. Сочинения Белого являются своеобразной эхокамерой, полной цитат и аллюзий. Он часто цитирует самого себя, многократно повторяет ключевые заимствованные фразы. Одна из них — цитата из Апокалипсиса пророка Исайи «Ужас и яма и петля для тебя, житель земли!« проходит сквозь все творчество Белого. Она также встречается в его письмах, которые, на наш взгляд, должны включаться в общий корпус художественных текстов писателя.

Ключевые слова: проза Белого, Апокалипсис от Исайи, современный город, греховность, эхокамера, цитаты.

Информация об авторе: Магнус Юнггрен — почетный профессор русской литературы при Гетеборгском университете. Gröndalsvägen 177, 117 69 Stockholm, Sweden.
E-mail: magnusljunggren@telia.com



ANDREJ BELYJ AND ISAIAH

University of Gothenburg
Received: December 23, 2016
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The theme of doom and resurrection is a constant in Andrej Belyj's works. Catastrophism on the personal, national, overarching cultural and cosmic planes are always present. To a significant degree, of course, he draws upon Revelation, but he has a recurrent need of Isaiah's Apocalypse and its mighty prophecy about the "city of confusion" that is condemned for its sinfulness and destroyed by the vengeful God to eventually arise in a new form. It is no coincidence that in his great novels, Belyj condemns Petersburg and Moscow as breeding grounds of disease. He regards urban civilization as hostile to humans and contrary to nature. His collected works are an echo chamber abounding in quotations and allusions. Especially often he quotes himself, returning to borrowed key phrases. An especially important passage about the sinful city from the Isaiah Apocalypse — "Fear, and the pit, and the snare, are upon thee, O inhabitant of the earth" — runs throughout Belyj's oeuvre (since his letters should also be regarded as one of his artistic genres).

Key words: Belyj's prose, Isaiah Apocalypse, catastrophism, modern city, sinfulness, echo-chamber, quotations.

Information about the author: Magnus Ljunggren, Professor Emeritus of Russian literature at the University of Gothenburg. Gröndalsvägen 177, 117 69 Stockholm, Sweden.

E-mail: magnusljunggren@telia.com

At the beginning of what is known as “Isaiah’s Apocalypse” in the Book of Isaiah, there is a powerful prophecy about the destruction of a metropolis, followed by the advent of a new era. The first chapter of the apocalypse, 24, which in the New International Version bears the rubric “The Lord’s Devastation of the Earth,” declares that God will destroy his creation as punishment for humanity’s sinful ways. The entire world will “languish and fade away.” All joy will be darkened, and the few who remain will call out in vain to the Lord. Beset by terrible tremors and quakes, the earth shall reel to and fro “like a drunkard” and never rise again. The heathen “city of confusion” will be reduced to a pile of rubble.

One key passage is 24:17, which in the King James Version reads: “Fear, and the pit, and the snare, are upon thee, O inhabitant of the earth.” In the New International Version it is condensed somewhat to: “Terror and pit and snare await you, people of the earth.” The Russian translation is also shorter: “Užas i jama i petlja dlja tebja, žitel’ zemli!” As in fact Vladimir Orlov managed to point out in the late Soviet period, Nikolaj Gumilev quotes it in his poem Zvezdnyj užas, written shortly before he was executed in 1921 and published that year both in volume two of the Acmeists’ Cech poėtov and in his last poetry collection Ognennyj stolp. There an old man one starlit night foretells misfortune for his young descendants: “Gore! Gore! Strach, petlja i jama / Dlja togo, kto na zemle rodilsja.” Basing himself on the ex-Symbolist critic of the 1920s Jurij Verchovskij, Orlov emphasizes that here in his final phase, Gumilev seems to be returning to the Symbolism out of which his poetry once emerged before he turned against the movement. As in the works of the Symbolists, the perspective of the poem is apocalyptic, a dark commentary on the age that is at the same time deeply personal. The cocky romantic world conqueror has become a pessimistic witness of the times [11, p. 126–127].

In a 2004 article on Andrej Belyj's novel Serebrjanyj golub', Nikolaj Bogomolov argues that Gumilev was even more indebted to Symbolism than Orlov asserts, since his Bible quotation probably came via Belyj [9, p. 176–177]. Near the end of Belyj's first novel, the young poet Dar'jal'skij realizes that in his desire to unite with and reincarnate the mother earth of Russia by participating in the orgiastic rituals of the Khlyst sectarians, he has been playing irresponsible games with the holiest of holies and conjured up satanic forces from the depths of the common people. Although she has features of a witch, he is irresistibly attracted to the peasant woman Matrena, the incarnated Earth Mother and the bearer of the future world redeemer: "No on uže načinal ponimat', čto to — užas, petlja i jama: ne Rus', a kakaja-to temnaja bezdna vostoka pret na Rus' iz ėtich radeniem utončennych tel. "Užas!" — podumal on" [7, p. 188, 193]. Bogomolov emphasizes that here, as in Gumilev's poem, the stars light up the firmament [9, p. 176]. Dar'jal'skij is in the power of the mystical Doves, the captive of their diabolical leader. He is doomed, and soon he will be murdered.

The allusion to Isaiah has been pointed out earlier by Aleksandr Lavrov in his doctoral dissertation Andrej Belyj v 1900-gody [10, p. 291]. In the notes to Belyj and Aleksandr Blok's correspondence, Lavrov also notes that the quotation occurs in Belyj's letter of 10 January 1913 from Berlin, where it figures in a very detailed report just before the founding of the Anthroposophical Society and at a point when Belyj was deep into work on his second novel, Peterburg [8, p. 486, 489 (note)]. In the context of his occult meditation exercises and closely related interpretation of the Symbolist experience centered on the 1905 Revolution, Belyj attempts in this letter to explain to Blok what has now become clear to him. He wants to show why in this situation it is Rudolf Steiner's spiritual science that offers him the only possible way out of the crisis besetting Symbolism and Russia. He stresses that the Anthroposophical meditations he is engaged in are painful but enlightening. It is as though he casts off his "old soul" and is simultaneously reborn and fortified. To illustrate what he is experiencing, he quotes Afanasij Fet and his own and Blok's earlier works. Notably, by so doing he is distancing himself from what the newly minted Acmeist Gumilev — echoing Brjusov — stands for. Blok and Belyj himself had tried to conjure up the soul of the people in their poetry, but the result was "užas i petlja Tebe, čelovek!" The reason was exactly what had been suggested in Serebrjanyj golub', namely that those who were unprepared and ignorant had allowed themselves to be misled by black magic. As is evident from the famous, anguished apostrophe to Russia toward the end of Mertvye duši, Gogol' before them had sensed the eyes of that soul upon

him. Unable to cope with it, however, he perished. Now Steiner was urging Belyj and other nationally conscious Russians to train themselves to discern what it was saying and be in a position to reverse the nation's disastrous course. Russian Symbolists, and with them all of Russia, must undergo a purification process in order to avoid "the fear and the pit" and rise to new life [8, p. 486, 489 (note)].

Thus here, I think, there is link between Serebrjanyj golub' and Peterburg. In the former the poet escaped to the countryside, the sectarians, the earth. In the latter the young heroes are imprisoned in a doomed metropolis of stone that recalls Isaiah's city. In that text Belyj had already prophesied apocalyptic cosmic quakes and tremors as the judgment upon this Petersburgian Babylon. In a second letter to Blok written in Berlin at the same time, he describes the German capital in terms strongly reminiscent of the Russian city: perverted and corrupt. Influenced by his friend Ėmilij Metner's anti-Semitic characterization of Berlin musical life as ruined by "Jewish commerce," Belyj speaks of Berlin as "perniciously Judaized" [8, p. 502]. He took care to conceal such outbursts in the novel, but the tendency is present below the surface, and it is not for nothing that the destroyer of the city, Lippančenko, has Mongolian-Semitic physical characteristics.

Belyj, in fact, alludes to Isaiah on several different occasions. Interestingly enough, Isaiah's judgment falls again some ten years later when the writer again portrays Berlin, the city to which he was driven in temporary exile. In his essay *Odna iz obitelej carstva tenej* (1924) he notes of the decadent and morally lax post-war atmosphere in the city: "Opuskaju glaza, čtoby ne brosit'sja i ne kriknut': 'O petlja i jama tebe, buržuaznyj Sodom!'" He describes the scene as organized madness, hallucinatory confusion, pervasive malice and baseness, where speculation and "Negro drums" have turned life upside down. One hears a distant echo of Metner here, but now there are some new expressions of racism (that will also soon reappear in Belyj's trilogy of Moscow novels). In addition to the "Japanese mugs" that could be glimpsed in Peterburg, here it is black, "primitive" cultures that seem to be invading Europe and setting it on the path to disintegration [4, p. 33].

The truth of the matter is that throughout his works, with more or less explicit Biblical support, Belyj regards urban civilization as hostile to humans and contrary to nature. It is no coincidence that in all of his powerful novels he condemns Petersburg and Moscow as breeding grounds of disease. His collected works are an echo chamber abounding in quotations and allusions. Especially often he quotes

himself, returning to both his own and borrowed key phrases. As early as 1911, just before he began working on Peterburg, he in fact cited Isaiah in his article "Egipet" in connection with the complex anguish he experienced in March of that year as he contemplated the Sphinx and the nearby pyramids at Giza. It was outside Cairo that the idea of his novel was born as he mused on the riddle of the Sphinx, much as he a few years earlier had sat and meditated at the foot of the Bronze Horseman statue in Petersburg and sought an answer to Puškin's question about the fate and future of Russia. He writes that both at the Sphinx and high up on the pyramids he sensed the presence of treachery and terror, the "provocation" and diabolical duplicity that would become a central theme in his literary interpretation of Russia's contemporary tragedy. It was as though everything had been turned inside out and nothing was what it purported to be. He seemed to hear the heavy thud of a falling body, accompanied by the words: "Užas i petlja tebe, sovremennyj čelovek" [3, p. 179][1]. This, he concluded, was Cairo's message: "Petlja i jama tebe zdes', sovremennyj čelovek!" [2, p. 214]. After having been confronted with the Devil himself, who has emerged from an anti-world where everything is its opposite, Aleksandr Dudkin in *Peterburg* wishes that the city would be reduced to rubble [5, p. 306]. Finally, in the epilogue, Nikolaj Ableuchov finds himself in Egypt, where he becomes aware of modern humanity's perdition and here, among the massive stone pyramids, recognizes his own doomed civilization. The overwhelming experience of Giza is palpable throughout.

Belyj's impressions of Egypt as described in his memoirs written in the 1930s again return to Isaiah. They climax in the vertigo he felt as he climbed a pyramid and the urge to simply throw himself into the abyss, for everything around him seemed to cry out "Užas, jama i petlja tebe, čelovek!" Here there is a direct connection between Isaiah's judgment and what Belyj later wanted to convey in Peterburg, namely awareness that he no longer was master over himself [6, p. 395, 389, 390].

It is interesting to note that Belyj's first reference to Isaiah was in an article entitled "Sfinks" from 1905, the revolutionary autumn in which *Peterburg* is set. The theme of the Egyptian Sphinx had aroused his interest early on, for it embodied the ambiguity that was inherent from the beginning in his symbolic language and dreams of an approaching transformation of the world. Here he describes how lis-

1 Cf. also Belyj's North African travel sketches, where it is the pyramid of Cheops that appears to pronounce judgment: "Užas, petlja i jama tebe, čelovek sovremennosti!" ("Afrikanskij dnevnik," ed. S.D. Voronin, in Rossijskij Archiv. Istorija Otečestva v svidetel'stvach i dokumentach XVIII–XX vv. Moscow, 1991, p. 346.)

tening to Čajkovskij's music during the course of the Revolution caused him acute anxiety. Within these harmonies he discovered hidden dimensions that suddenly brought the listener face to face with horror. There was the Fourth Symphony, whose final section descended into "hysteria," and the Sixth, the "Pathétique," that seemed to end with "everything collapsing," which made Belyj want to shout "Užas i jama i petlja" [1, p. 45].

Thus an important Biblical passage runs throughout Belyj's oeuvre (since his letters should also be regarded as one of his artistic genres), and it seems to have influenced Gumilev as well, when in his final year of life he returned in some degree to his Symbolist beginnings. The quotation appears in Belyj's works in at least six or more slightly varied versions. Such returns to favorite quotations are also typical of him, as he attempts to achieve new echo effects in different contexts. It is especially the addressee that changes: "inhabitant of the earth" ("žitel' zemli") becomes (thou) "man" ("čelovek") or (thou) "modern/contemporary man" ("sovremennyj čelovek") and finally (thou) "bourgeois Sodom" ("buržuaznyj Sodom"). Occasionally he uses "the pit" ("jama"), sometimes "horror" ("užas"). Only "the snare" ("petlja") occurs everywhere.

The theme of doom and resurrection is a constant in Belyj's works. Catastrophism on the personal, national, overarching cultural and cosmic planes are always present. To a significant degree, of course, he draws upon Revelation, but as we have seen, he also has a recurrent need of Isaiah's Apocalypse and its mighty prophecy about the "city of confusion" that is condemned for its sinfulness and destroyed by the vengeful God to eventually arise in a new form.

There is profound significance in the fact that in 1911 Belyj traveled from Egypt directly to Jerusalem, the holy city whose contours are conjured up by Isaiah. This is what Belyj is searching for — Sodom's opposite, the otherworldly, purified, resurrected city far beyond "fear, and the pit, and the snare."

Список литературы

1 *Белый А.* Петр Чайковский в: Сфинкс // Весы. 1905. № 9–10.
2 *Белый А.* Египет // Современник. 1912 а. № V.
3 *Белый А.* Египет // Современник. 1912 б. № VI.
4 *Белый А.* Одна из обителей царства теней. Letchworth, Hertfordshire: Prideaux Press. 1971 (репринт). 75 с.
5 *Белый А.* Петербург / ред. Л. К. Долгополов. Л.: Наука, 1981. 696 с.

6 *Белый А.* Между двух революций / ред. А.В. Лавров. М.: Худож. лит., 1990. Ч. II. 608 с.
7 *Белый А.* Серебряный голубь. Рассказы / ред. В.М. Пискунов. М.: Республика, 1995. 333 с.
8 *Белый А.* / Блок А.А. Переписка 1903–1919 / ред. А. В. Лавров. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 608 с.
9 *Богомолов Н.А.* Перечитывая Серебряного голубя. 2. Николай Гумилев // От Пушкина до Кибирова. Статьи о литературе, преимущественно о русской поэзии. М.: Новое Литературное Обозрение, 2004. 623 с.
10 *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и деятельность. М.: Новое Литературное Обозрение, 1995. 336 с.
11 *Орлов В.Н.* Перепутья. Из истории русской поэзии начала века. М.: Худож. лит., 1976. 365 с.

References

1 Belyj A. Petr Chaikovskii [Petr Chaikovsky] in: Sfinx [Sphynx]. *Vesy* [The weighs], 1905, no 9–10. (In Russ.)
2 Belyj A. Egipet [Egypt]. *Sovremennik* [The contemporary], 1912 a, no V. (In Russ.)
3 Belyj A. Egipet [Egypt]. *Sovremennik* [The contemporary], 1912 b, no VI. (In Russ.)
4 Belyj A. *Odna iz obitelei tsarstva tenej* [In the Kingdom of Shadow]. Letchworth, Hertfordshire, Prideaux Press, 1971 (reprint). 75 p. (In Russ.)
5 Belyj A. *Peterburg* [Petersburg], ed. L.K. Dolgopolov. Leningrad, Nauka Publ., 1981. 696 p. (In Russ.)
6 Belyj A. *Mezhdu dvukh revoliutsii* [Between two revolutions], ed. A.V. Lavrov. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1990. Part 2. 608 p. (In Russ.)
7 Belyj A. *Serebrjanyi golub'. Rasskazy* [The silver dove. Tales], ed. V.M. Piskunov. Moscow, Respublika Publ., 1995. 333 p. (In Russ.)
8 Belyj A. *Blok A.A. Perepiska 1903–1919* [Belyi A., Blok A.A. Correspondence 1903–1919], ed. A.V. Lavrov. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2001. 608 p. (In Russ.)
9 Bogomolov N. A. Perechityvaja “Serebrianogo golubia”. 2. Nikolai Gumilev [Rereading The Silver Dove. 2. Nikolay Gumilev.]. *Ot Pushkina do Kibirova. Stat'i o russkoj literature, preimushchestvenno o russkoj poezii* [From Pushkin to Kibirov: Essays on Russian literature, predominantly on Russian poetry]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2004. 623 p. (In Russ.)
10 Lavrov A.*V. Andrei Belyi v 1900-e gody. Zhizn' i deiatel'nost'* [Andrey Belyj in the 1900s. Life and work]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 1995. 336 p. (In Russ.)
11 Orlov V.N. *Pereput'ia. Iz istorii russkoj poezii nachala veka* [Crossroads. From the history of Russian poetry of the beginning of the century]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1976. 365 p. (In Russ.)

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ПОЭТИКА И. СЕВЕРЯНИНА И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРОДИЯ НАЧАЛА XX В.

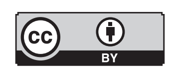
 Е.В. Кузнецова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 15 декабря 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-220-243

Аннотация: В статье анализируются особенности поэтики доэмигрантского творчества И. Северянина (абсурдность, парадоксальность, смешение стилей, бессмысленность, гиперболизация) в контексте бурного развития на рубеже XIX–XX вв. массовой литературы, в частности, пародийного свойства. Вступая в литературу, молодой поэт должен был выработать свой стиль, оттолкнувшись от достижений предшествующей поэтической системы, которой являлся русский символизм, как старшего, так и младшего поколений. Скорее всего, создание Северяниным собственной поэтики шло путем пародирования тем, образов, масок, стилистических приемов поэтов-символистов. Переклички между поэтикой автора «Громокипящего кубка» и приемами символистов были отмечены рядом критиков и исследователей, как и черты пародии в его творчестве (К. Мочульский, В. Ховин, О. Кушлина). Бурное развитие жанра литературной пародии в русской литературе на рубеже XIX–XX вв., вероятно, подтолкнуло Северянина к использованию пародийных приемов в своем творчестве. Для доказательства выдвинутой гипотезы в статье проводится сопоставление текстов И. Северянина со стихотворениями его старших современников, таких как В. Брюсов и К. Бальмонт, а также с известными литературными пародиями начала XX в., представленными произведениями С. Горного, К. Чуковского, А. Блока. Ряд стихотворений поэта предлагается рассматривать как скрытые пародии или «двусмысленные тексты», которые отличаются от традиционных тем, что при утрате фонового знания о литературном контексте или в зависимости от индивидуальной читательской установки они могут восприниматься как серьезные произведения и существовать как самостоятельные эстетические явления.

Ключевые слова: трансформация символизма, ирония, пародия, поэтика «сдвига».

Информация об авторе: Екатерина Валентиновна Кузнецова — аспирант, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

E-mail: katkuz1@mail.ru



THE POETICS OF IGOR SEVERYANIN AND LITERARY PARODY AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

© 2017. E.V. Kuznetsova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 15, 2016
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The article analyzes the specificity of the pre-emigrant work by Igor Severyanin and its poetics (absurdity, paradox, mixture of style, nonsense, and exaggeration) against the rapid development of popular literature at the turn of the 19th and 20th centuries and the rise of parodic genres in particular. Beginning his literary career, the young poet had to develop his own style deriving from the preceding generations of poets — elder and younger generations of Russian Symbolists. Most likely, his style developed as a conscious parody of Symbolist themes, images, masks, and stylistic devices. Critics (K. Mochulsky, W. Hovin, and O. Kushlina) already pointed at the overlaps between Severyanin and other Symbolists and featured parodic elements in the work of the former. The rapid development of the genre of literary parody in the Russian literature at the turn of 19th and 20th centuries was likely to inspire Severyanin to use parody techniques in his work. To prove this hypothesis, the essay compares Severyanin's poems with those of his elder contemporaries, such as V. Bryusov and K. Bal'mont and with literary parodies by S. Gorny, K. Chukovsky, and A. Blok that were famous in the early 20th century. I read some of Severyanin's poems as hidden parodies or "ambiguous texts." They are different from traditional parodies in that they may be perceived as serious and independent works in case the background knowledge about their literary context is lost and also depending on the reader's individual viewpoint.

Keywords: transformation of Symbolism, irony, parody, poetics of the "shift."

Information about the author: Ekaterina V. Kuznetsova, postgraduate student, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
E-mail: katkuz1@mail.ru

Поэтика И. Северянина доэмигрантского периода (до 1918 г.), обусловленная необходимостью литературного «выдвига», была во многом основана на трансформации предшествующей поэтической системы, прежде всего символизма. Подобный «сдвиг» как «принцип смещения, преступания (или отступления) <...> по отношению к традиции, канону, норме» [3, с. 20], по мнению Ю.Н. Гирина, характерен для всего авангардного искусства начала XX в. в целом, а поэзию И. Северянина можно считать частным случаем авангарда как культурно-исторического феномена.

Несмотря на то что в творчестве поэта критиками и исследователями отмечалось множество связей с предсимволистской поэтикой, например, с творчеством М. Лохвицкой или К. Фофанова, которых сам Северянин называл своими учителями, символизм все же явился самой ближайшей ко времени вступления поэта в литературу поэтической системой, оттолкнуться от которой было необходимо, чтобы обрести собственный голос. Преобразование системы символизма проводили в той или иной мере все представители поэзии постсимволизма: футуристы, акмеисты, имажинисты и др., и этот факт отмечает, например, В.Н. Терехина: «В значительной мере основы русского футуризма намечались его главными оппонентами — символистами. Темы города, машинной цивилизации, всеобщего хаоса и разрыва привычных связей, отступления от нормативной поэтики, сложные виды рифм — все это уже наблюдалось в их поэзии. Поколение футуристов не только выросло в атмосфере символизма, но и получило в наследство от него разнообразные связи с европейской культурой...» [12, с. 140]. Но наследие символизма особыми способами преобразовывалось в авангардном искусстве, «по-своему уникален россий-

ский вариант полемической преемственности между авангардом и символизмом» [8, с. 231].

«Полемическую преемственность» по отношению к символизму мы наблюдаем и у Северянина. Характерной особенностью именно его способа осуществления трансформации символистской поэтики стало использование приемов литературной игры и пародирование ключевых тем, образов и масок поэтов-символистов, как старших (В. Брюсов, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт), так и младших (А. Блок, А. Белый). Северянин совершенно устраняет в своих текстах философию, идеологию, мировоззрение своих предшественников — все, что составляло идейное и глубинное содержание их поэзии, но заимствует узнаваемые топосы, мотивы, архетипы. Поэтому по отношению к Северянину принципиальные различия между декадентами и младосимволистами не имеют значения.

Иронию и даже «меткую сатиру» поэта по поводу быта, нравов, моды и современных типажей отмечали уже многие современники, прежде всего В. Брюсов [2, с. 9, 17]. Но, с нашей точки зрения, эта ирония была направлена не только на действительность, но и на словесность, прежде всего на символизм как главенствующий литературный стиль эпохи. Проблема взаимоотношения внутри пародии литературы и действительности ставилась многими специалистами по этому вопросу: М. Поляковым, А. Морозовым, П. Леманом и др. В.Л. Новиков солидарен по этому вопросу с П. Леманом: литература всегда первична в пародии, а жизнь вторична, пародирование — это, «прежде всего, “перевернутое” изображение литературных объектов», а во вторую очередь — «воззрений, нравов, событий и личностей».

Многие современники, например, В. Ховин, приняли первые публикации поэта именно за пародии. В рецензии по поводу сборника «Электрические стихи» критик пишет: «Кто откроет книжку г. Игоря Северянина, будет убежден, что перед ним пародия на стихотворения декадентов. <...> Впрочем, книга может иметь успех в качестве “книги невольных пародий”, но трудно предположить, чтобы о таком именно успехе мечтал автор» [15, с. 416–417]. О таком или не о таком успехе мечтал начинающий поэт — мы не можем сейчас судить, но очевидно, что о громкой славе он действительно грезил и искал способ заявить о себе.

Другие критики также недоумевали, как воспринимать его произведения: всерьез или нет. Характерно, что после эмиграции в связи с коренными

переменами в личной жизни поэта, в его литературном окружении, в самих способах бытования литературы пародийные приемы в его текстах теряют свою остроту, хотя и не исчезают полностью. Изменить сложившийся стиль оказалось очень трудно. Но при забывании контекста даже искушенные читатели переставали воспринимать двойной план его произведений, хотя многие современники его ощущали.

Исследователь пародии Серебряного века О.Б. Кушлина в статье-предисловии к собранию пародий на стихи Северянина в антологии «Русская литература XX века в зеркале пародии» пишет, что уже первые читатели почувствовали пародийность его текстов, но потом их убедила в обратном серьезность самого поэта: «При появлении в русской литературе 1910-х годов программных поэтических сборников Игоря Северянина многие читатели испытали смутное недоверие: не розыгрыш ли, не мистификация ли это? Недоумевали не только литературные обыватели, но и серьезные критики, мучимые вопросом: “Уж не пародия ли он?”». И далее автор отмечает в поэзии Северянина «качественно новый сплав лирико-патетического и пародийного» [7, с. 116].

Пародирование в широком смысле слова в качестве модуса художественности является, на наш взгляд, отличительной чертой поэтики Северянина и представлено в его творчестве в разной степени: от легкой иронии до откровенной сатиры. Иронию многие исследователи называют основным приемом одной из разновидностей пародии — *иронической имитации* [9, с. 81]. В связи с этим представляется возможным рассматривать ироничные произведения поэта в русле теории пародирования. Конечно, не все творчество Северянина создано в подобном ключе. Его самые ранние произведения 1905 г., например на патриотические темы, еще не содержат иронической игры. Можно сказать, что поэт всегда параллельно писал и лирические тексты, такие как «Ты ко мне не вернешься…», «Сонет» («Любви возврата нет»), «Моя дача», «Над горбом Фофанова», «Мой сад», и пародийные, хотя до эмиграции последние постоянно превалировали. Его «серьезные» стихотворения были благожелательно встречены критикой, но они не столь интересны для исследователя, как другие тексты, поставившие многих современников в тупик своей поэтикой бессмысленности, вычурности и эпатажа. И подобные стихотворения составляют значительный корпус, все еще ждущий своего исследования.

На наш взгляд, ключом к данным произведениям Северянина является именно теория пародирования. Если посмотреть на лирику поэта с точки зрения Ю. Тынянова, впервые предположившего, что пародийные тексты не всегда смешные и при определенных обстоятельствах могут быть восприняты как серьезные произведения, то такой подход позволяет понять многие странности в творчестве автора «Громокипящего кубка»: бессмысленность до абсурда, банальность, «словесную трескотню», стилистическую безвкусицу, излишний гиперболизм, вульгарность, отсутствие глубины. Но все эти приемы и свойства оказываются уместны в пародии, которая и строится как раз на гиперболическом доведении образов пародируемого автора до абсурда и на смешении планов: плана содержания и выражения, плана реального и подразумеваемого. Приведем высказывание В.Л. Новикова: «Все, что делает пародист, — это преувеличение. Он преувеличивает, когда заменяет поэтическую лексику прозаической или прозаическую поэтической, когда переносит приемы пародируемого автора на другой, контрастирующий материал, <...> когда буквально “цитирует” пародируемый текст, иронически его переосмысляя (курсив мой. — *Е.К.*), когда доводит авторские излюбленные приемы до абсурда, заменяя смелые (или претендующие на смелость) образы и выражения явной бессмыслицей» [9, с. 69–70].

Пародийная игра Северянина была изобретена им, вероятно, на рубеже 1910-х гг., В.Н. Терехина и Н.И. Шубникова-Гусева в «Научной биографии Игоря Северянина» свидетельствуют, что именно в этот период поэтика его ранних стихотворений, публикуемых в многочисленных брошюрах, существенно заостряется и усложняется [12, с. 139–153]. Эти же авторы пишут, что любимыми поэтами Северянина, помимо К. Фофанова и М. Лохвицкой, были создатели знаменитого Козьмы Пруткова: А.К. Толстой и братья Жемчужниковы. Памяти умершего в 1908 г. А.М. Жемчужникова поэт даже посвятил стихотворение, изданное отдельной брошюрой [12, с. 37]. Следовательно, приемы литературной пародии поэт впитал с детства. Можно привести также отклик Н. Гумилева на первые сборники Северянина: «Пусть за всеми “новаторскими” мнениями Игоря Северянина слышен твердый голос Козьмы Пруткова, но ведь для людей газеты и Козьма Прутков нисколько не комичен, недаром кто-то из них принял всерьез “Вампуку”» [4, с. 171].

Сам поэт оставил читателям и исследователям достаточно прозрачные намеки, как понимать его поэзию. Сам себя он называл «лирический

ироник». В современном литературоведении понятия иронии и пародии не синонимичны, но они тесно связаны между собой. Мы уже приводили выше мнение В.Л. Новикова, который считает, что одним из видов пародии является *ироническая имитация* или *ироническое переосмысление*. А разделял ли эти понятия сам поэт в начале XX в.? Скорее всего, нет. Поэтому данные высказывания поэта о самом себе как о «лирическом иронике» следует считать указаниями на второе дно, двусмысленность его творчества в целом. Скрытую игру с читателями и критиками содержит, возможно, даже название его первого прославленного сборника «Громокипящий кубок», подаренное ему Ф. Сологубом, который сам был любителем иронии и мистификаций. Над кем и над чем должен был прогромыхать этот «кубок»? Может быть, в том числе, над современной и актуальной на тот момент литературой, прежде всего символистского направления? Выдать пародийные произведения за «серьезные» — это было бы мистификацией вполне в духе Серебряного века.

К 1910 гг. происходит ряд сдвигов в культурной жизни рубежа веков: символизм претерпевает кризис, но остается последним по времени возникновения крупным течением, и по отношению к нему должен был определиться каждый новый поэт. Северянин находит свой способ пародийно-игровым способом преобразовать наследие символизма. Помогло ему в этом развитие массовой литературы, особенно таких жанров как журнальный фельетон и пародия. Именно на рубеже XIX–XX вв. феномен массовой культуры в современном понимании оформляется окончательно: «К концу XIX века в литературном процессе складывается триада: авангардная литература — сориентированная на “классическую” литературу беллетристика — массовая литература» [6, с. 15]. Причем если в XIX в. достоянием массовой литературы были в основном бульварные романы и упрощенные пересказы классики, то теперь она активно расширилась и на область поэзии, остававшуюся дольше всего сферой элитарной. В 1910-е гг. поэзию творят не только мэтры, но и совсем неизвестные поэты.

К массовой литературе можно отнести и литературные пародии. Пародийный жанр процветает в газетах и фельетонах, пародии пишут и религиозный философ Вл. Соловьев, и сами авторы, например, В. Брюсов и А. Блок, и критики, например, К. Чуковский, а также многочисленные пародисты. Появление новой модернистской поэзии породило травестийный отклик

на нее: поток пародий хлынул на страницы периодических изданий, а вскоре последовали и публикации отдельных сборников, например, «Голубые звуки и белые поэмы» В. Буренина, «Кривое зеркало» А. Измайлова и др.

Скорее всего, именно творчество журнальных пародистов и пародии поэтов-модернистов на самих себя, помимо их серьезного творчества, натолкнули Северянина на создание иронических имитаций. Его стиль складывался и под влиянием высокой поэзии, и под воздействием массовой, создавая уникальный синтез, или «смешение стилей», отмеченное еще первыми его рецензентами. «Бранили за смешенье стилей, // Хотя в смешенье-то и стиль», — писал позднее сам поэт о реакции критики на его произведения в стихотворении «Двусмысленная слава» 1918 г. [11, с. 554]. А в другом стихотворении, «Поэза моей светозарности», он утверждал, что всерьез, а не иронически требует себе титул «его Светозарности»:

Ведь это ж не ирония
И не пародия:
Я требую отличия
От высокородия!

Пусть это обращение
Для всякой бездарности...
Не отнимай у гения
Его Светозарности! [11, с. 463]

Скорее всего, перед нами тот случай, когда заявление поэта о том, что он говорит серьезно («Ведь это ж не ирония // И не пародия») следует понимать прямо противоположным способом: он иронизирует, требуя себе громкий и несуществующий титул, и пародирует тех, кто претендует на подобные необоснованные почести всерьез.

Представляется плодотворным проследить параллели не только между текстами Северянина и поэтов-модернистов, что уже было намечено нами в другой статье [5], но и сопоставить его произведения с самыми настоящими пародиями начала века. Целью данного сопоставления будет установление сходства в поэтических приемах и доказательство наличия пародийной основы в целом корпусе стихотворений поэта.

Рассмотрим одно из хрестоматийных произведений Северянина «Весенний день» 1911 г., которое было отмечено критиками-современниками как написанное под влиянием В. Брюсова [14, с. 653]:

Весенний день горяч и золот,—
Весь город солнцем **ослеплен**!
Я снова — я: я снова молод!
Я снова весел и влюблен!

Душа поет и рвется в поле,
Я всех чужих зову на «ты»...
Какой простор! Какая воля!
Какие песни и цветы!

Скорей бы — в бричке по **ухабам**!
Скорей бы — в юные луга!
Смотреть в лицо румяным **бабам**,
Как друга, целовать врага!

Шумите, вешние дубравы!
Расти, трава! Цвети, сирень!
Виновных нет: все люди правы
В такой благословенный день!
[11, с. 25]

Сравним с началом стихотворения В. Брюсова «Осенний день был тускл и скуден...» 1900 г.:

Осенний день был тускл и скуден,
А воздух недвижимо **жгуч.**
Терялся луч больных полуден
В бескрайности сгущенных туч.

Шли тополя по придорожью,
Ветрам зимы обнажены,

Но маленькие листья — дрожью
Напоминали **сон весны**... [2, с. 86].

Мы видим, что Северянин почти копирует первую строку стихотворения старшего собрата по перу, но меняет эпитеты на антонимы, осень на весну, минорное настроение на мажорное. При этом он сохраняет размер стиха и даже формы усеченных отглагольных прилагательных. Можно было бы счесть подобные переклички просто ученичеством у признанного мэтра, если бы не явные совпадения между этим текстом Северянина и известными пародиями на декадентскую лирику Брюсова, например, стихотворением С. Горного «Как они изображают весну» 1908 г.:

Весной так звонки тротуары,
Так властно топает каблук,
И мы, последние **икары**,
Свершим у солнца поздний круг.

Сверкают стекла магазинов,
Гудит таинственный трамвай,
Жрецом весенних **элевзинов**
Пойду бродить в далекий край <...>

Пускай свистят городовые!
Весенний радостен наряд;
Заманят улицы кривые
К толпе узывчивых наяд... [13, с. 47].

Все три текста (Брюсов–Северянин–Горный) написаны одним размером, тем самым, которым написано также многократно пародированное стихотворение Ф. Тютчева «Весенняя гроза» — четырехстопным ямбом. Совпадает и сюжет стихотворений — призыв покинуть город ради наслаждения весной в деревне, «румяные бабы» Северянина коррелируют с «узывчивыми наядами» С. Горного.

Чем же является стихотворение Северянина «Весенний день» в ряду приведенных произведений? Спонтанным и искренним поэтическим излия-

нием или иронической игрой с традиционными поэтическими темами? Сложно ответить однозначно, скорее всего, и тем, и тем. Восторг по поводу наступления весны — классическая поэтическая тема, традиционность которой в стихотворении «Весенний день» поддерживается такими устойчивыми поэтизмами «высокого стиля», как «вешние дубравы» и «благословенный день». Но они приходят в диссонанс, в столкновение с такими лексемами и словосочетаниями «низкого стиля», как «румяные бабы», «бричка», «ухабы». Конечно, не Северянин первый прибег к подобному смешению, но на фоне пародий С. Горного и стихотворения В. Брюсова, северянинский «Весенний день» читается уже иначе, его «игривость» и «сделанность» выходят на передний план. Налицо «сдвиг» в приемах раскрытия традиционной поэтической темы (радостная встреча весны), нарушение норм и канонов стихосложения (смешение лексики из поэтического словаря и разговорно-бытовой, нарочитая простота коротких предложений-деклараций, обилие восклицаний), заострение, чрезмерность, утрирование эмоций лирического героя. С помощью данных приемов достигается эффект новизны, старая тема звучит по-новому, но вышеперечисленные черты свойственны именно массовой поэзии и, скорее всего, именно из нее заимствованы поэтом для создания своего произведения.

С одной стороны, искренность интонации подкупает читателя, с другой стороны, чрезмерная патетичность («Как друга, целовать врага!»), гиперболизм («все люди правы») и нарочитая просторечность выражений (рифма «ухабы» — «бабы») свидетельствуют в пользу того, что поэт ставил перед собой не только задачу самовыражения, но и стилистическую задачу — сознательное трансформирование сложившейся поэтической системы. Сам Северянин считал этот текст одним из самых удачных своих произведений, многократно и всегда с успехом исполнял его на концертах. Краткие синтаксические конструкции упрощают его произнесение с эстрады и восприятие на слух, в этом также состоит коренное отличие «Весеннего дня» от символистской поэтики и сходство с массовой поэзией, в частности — с литературной пародией, хотя это, конечно, не пародия в чистом виде.

Особенности стиля данного произведения не позволяют однозначно решить, вкладывал ли в него автор какой-либо важный идейный смысл или нет. Например, строка «Виновных нет: все люди правы» может быть сознательной аллюзией на монолог короля Лира из трагедии Шекспира «Король Лир», откуда пошло крылатое выражение «Нет в мире винова-

тых!» [14, с. 653–654]. Ее можно расценить как авторское кредо, а можно как риторическое громогласное утверждение. В этом и заключается характерная «двусмысленность» текстов поэта. В целом, это все та же игра с языком, с дискурсом культуры, из которого Северянин извлекает цитаты и монтирует из них новые тексты, при этом ни одну из них нельзя с уверенностью определить как выражающую авторскую точку зрения.

Особенность поэтики Северянина, отмеченная, например, Б. Пастернаком, состояла в том, что он предпочитал высказываться в «готовых формах» [10, с. 241]. Под «готовой формой» в данном случае понимается то, что поэт зачастую пользовался уже отработанными в предшествующей поэтической традиции приемами: узнаваемыми размерами, лексемами, образами. А всеми признанное новаторство заключалось в умении по-новому скомбинировать традиционные поэтизмы, даже штампы, сдобрить все иронией, показать привычное под другим углом зрения, что вписывается в поэтику авангардного искусства в целом. Но вторичность, т. е. пользование каким-либо чужим стилем (иногда даже стилем целого литературного направления или эпохи), есть основное свойство пародийного текста. Возможно, в «Весеннем дне» едва уловимая пародийность присутствует не как направленное против какого-то конкретного поэтического произведения заострение, а как некая дистанция между биографическим автором и восторгами лирического героя.

Обратимся к другому стихотворению Северянина, в котором пародийность становится уже значительно более ощутимой. Это произведение 1908 г. с оксюморонным названием «Молчанье шума», проклинающее «демонизм» современного большого города. Этот текст уже гораздо острее по своим приемам, чем слегка ироничный «Весенний день»:

Убийцей жизни, мысли пробужденья
Порывов светлых, воздуха и грез —
Преступным городом — убийцей вдохновенья —
Ползу среди ударов и угроз.

Ползу без направленья, **без сознанья**,
Без чувств, без глаз, без слуха и без сил…
И **шумом города смеется мне Молчанье**
Мертвее, безнадежнее **могил** [11, с. 243].

На примере этого стихотворения искусственность, сделанность, монтажность поэзии Северянина заметна очень хорошо. А целью подобной нарочитости является создание пародийного эффекта, направленного против одной из популярных тем символистской поэзии — описания современного города как губительного, демонического, инфернального. Сарказм звучит в каждой строке и проявляется через гиперболизм переживаний и чувств лирического героя, через дважды повторенный в соседних строках весьма странный способ его передвижения — «ползу», особенно с уточнением — «без сознанья», что является в принципе с трудом реализуемым и слабо представимым. Абстрактный и абсурдный образ «смеющегося Молчанья» с большой буквы, которое настигает героя «среди могил», также свидетельствует в пользу ироничности и двусмысленности всего текста. «Несерьезность» этого произведения раскрывается полнее, если сопоставить его с другими литературными пародиями на урбанистическую лирику декадентов, В. Брюсова или К. Бальмонта. Показательно в этом отношении стихотворение С. Горного «Школа Брюсова» 1907 г., вошедшее в популярную антологию «Незлобивые пародии» 1908 г.:

Мне давит шею узкий ворот,
И жгут **удары** каблуков...
Я твой поэт, **кошмарный город**,
И **рву сплетения оков**.

Я без сапог, в косоворотке
Уйду по гладкому шоссе...
Смотри, смотри — кусок селедки
Пристал к девической косе!..

Один, в мантилье, **на кладбище**
Я замолю свои грехи...
Смотри, смотри — с клюкою нищий
(Подам ему свои стихи)... [7, с. 164].

Как и Северянин, С. Горный, надев поэтическую маску лирического героя В. Брюсова, проклинает бездушный город, в котором он так одинок,

бежит из него прочь и оказывается на кладбище. Оба текста написаны четырехстопным ямбом, их ритмический рисунок и интонация похожи. Осмеянию подвергается создание нарочито демонического и убийственного для человека образа современного города в духе мотивов знаменитого сборника «Цветы зла» Шарля Бодлера, потому что к моменту создания пародии С. Горного или стихотворения Северянина «Молчанье шума» этот топос превратился уже в клише.

Стихотворение Северянина можно спокойно поместить в собрание пародий С. Горного, и оно там будет выглядеть вполне органично. Это доказывает тот факт, что восприятие некоторых произведений поэта во многом зависит от контекста. В качестве претекста приведенных пародийных откликов можно привести следующее, одно из многих, «городское» стихотворение В. Брюсова 1900 г., отличающееся характерными «кладбищенскими» сравнениями и метафорами:

Словно **нездешние тени**,
Стены меня обступили:
Думы былых поколений!
В городе я — как в могиле.

Здания — хищные звери
С сотней несытых утроб!
Страшны закрытые двери:
Каждая комната — **гроб**! [2, с. 84]

Интересно и другое характерное стихотворение В. Брюсова 1899 г., пронизанное мотивами городского шума и смерти, которые также отзываются в тексте Северянина:

<...>
Улицы, кишащие людом,
Шумные дикой толпой,
Жизнь, озаренную чудом,
Где каждый миг — роковой;

Всю мощь безмерных желаний,
Весь **ужас** найденных слов, —
Среди неподвижных зданий,
В теснине **мертвых домов** [2, с. 82].

Мы видим, что и Северянин, и С. Горный в своих произведениях заостряют и доводят до абсурда характерные для В. Брюсова «кладбищенские» метафоры и сравнения, мотивы удушья, смерти и одиночества. В подобном контексте стихотворение «Молчанье шума» нельзя считать прямым лирическим излиянием поэта и «серьезным» произведением. Хотя Северянин и любил отдыхать в летние месяцы на природе, но осенне-зимний период он традиционно проводил в городе, наслаждаясь плодами цивилизации и всеми развлечениями столицы, такими как синематограф или императорская опера. Сельским жителем он стал вынужденно только в эмиграции. Таким образом, «проклятия» в адрес современного большого города не подтверждаются сведениями о характере и привычках автора. Вряд ли этот текст представляет собой и столь неумелое подражание В. Брюсову, попытку всерьез описать «демонизм» современного большого города в 1908 г., уж слишком не нова была эта тема. Скорее, это скрытая пародия, в которой автор посмеивается над читателем и своими предшественниками-символистами, скрываясь за нагромождением абсурдных и леденящих душу образов.

Еще один подобный пример завуалированной пародии — это стихотворение Северянина «M-me Sans-Gene» с подзаголовком «Рассказ путешественницы» 1910 г.:

Это было в тропической **Мексике**, —
Где еще не спускался **биплан**,
Где так вкусны пушистые **персики**, —
В белом **ранчо** у моста **лиан**. <...>

Я гостила у **дикого племени**,
Кругозор был и ярок и нов,
Много-много уж этому времени!
Много-много уж этому снов! <...>

Задушите меня, зацарапайте, —
Предпочтенье отдам дикарю,
Потому что любила на **Западе**
И за это себя не корю... [11, с. 61].

Это произведение является пародийным по своему стилю и приемам: сочетание несочетаемых слов, нагнетание нелепых ситуаций и деталей, обилие иноязычной лексики («биплан», «ранчо»), экзотизмов («персики», «лианы», «Мексика»), просто «дурное» стихосложение и косноязычие («Много-много уж этому снов»). Еще В. Ховин в критическом отзыве 1911 г. писал именно про этот текст, что «трудно представить себе, что такое, например, стихотворение может быть написано серьезно» [15, с. 416]. Дистанция между авторской точкой зрения и точкой зрения, представленной в тексте, увеличивается за счет использования приемов ролевой лирики: повествование в стихотворении ведется от лица неизвестной путешественницы, экзальтированной дамы, что максимально отдаляет образ лирического героя от образа биографического автора. Но однозначно пародийность этого текста проявляется при сопоставлении его с откровенными литературными пародиями на ту же тему. Например, пародией А. Блока на стихи К. Бальмонта о его экзотических путешествиях под названием «Корреспонденция Бальмонта из Мексики» 1905 г.:

Я бандит, я бандит!
От меня давно смердит!
Подавая с ядом склянку,
Мне сказала **Мексиканка:**
— У тебя печальный вид:
— Верно, ты ходил в **Пампасы** —
Загрязненные **лампасы** —
Стыд! <...>
Озираясь,
Упиваясь,
С **мексиканкой** обнимаясь,
Голый — голый — и веселый
Мексиканские подолы
Воспевал,

Мексиканские подолы,
Целовал... [7, с. 63].

«Подставной» герой («бандит»), от лица которого ведется рассказ, нелепые «приключения» («ходил в Пампасы»), приемы снижения в описании любовного романа («мексиканские подолы целовал»), даже место действия — Мексика — все это роднит пародию А. Блока со стихотворением И. Северянина. Характерно и употребление экзотизмов: «пампасы», «лампасы». Оба эти произведения — не карикатуры на незадачливых путешественников, а классические литературные пародии на подобные стихотворные отчеты поэтов-символистов о поездках в экзотические страны, которыми увлекался не один К. Бальмонт.

Но если говорить именно о К. Бальмонте, то одним из его известных стихотворений, в которое, вероятно, метили А. Блок и И. Северянин, было его многократно спародированное произведение «Как испанец»:

Как испанец, ослепленный верой в Бога и любовью,
И своею опьяненный и чужою красной кровью,
Я хочу быть первым в мире, на земле и на воде,
Я хочу цветов багряных, мною созданных везде.

Я родившийся в ущелье, под Сиэррою-Невадой,
Где лишь коршуны кричали за утесистой громадой,
Я хочу, чтоб мне открылись первобытные леса,
Чтобы заревом над Перу засветились небеса... [1, с. 226].

Пряная экзотика и гиперболизированный образ лирического героя с безграничным эго, желаниями и страстями, характерный для лирики К. Бальмонта, стали мишенью для многих авторов, в том числе и для пародии К. Чуковского «Поэт и поэтесса» 1906 г.:

Я хочу всех женщин в мире,
Я хочу, чтоб дважды два
Было вовсе не четыре,
А севильская вдова!

Я хочу, чтоб вдовьи груди
Все в одну слилися грудь,
Чтоб на той всемирной груди
Мог я звонко отдохнуть... [7, с. 47].

К. Чуковский оставляет узнаваемые для читателей, знакомых с творчеством К. Бальмонта, одинаковые начала строк («Я хочу...»), чрезмерность желаний («всех женщин в мире») и налет испанского колорита («севильская вдова»). А кажущаяся бессмысленность содержания стихотворения поэта-символиста передается тем, что претенциозные мечты лирического героя заменяются совершенно нелепыми и абсурдными. Над туманностью и абстрактностью поэзии символистов, прихотливостью соединения их образов потешались все, кто писал пародии на новую поэзию (Вл. Соловьев, А. Измайлов, В. Буренин, Е. Венский и др.), усматривая в этом отсутствие смысла и доводя этот прием до абсурда. Заглавие «Поэт и поэтесса» обнажает стилизацию под рассказ о каких-то далеких героях и нравах, показывая читателю, что за масками «испанцев» и «испанок» стоят их современники, проживающие в средней полосе России и «балующиеся» поэзией.

В. Брюсов также написал пародию на ролевую лирику своего собрата-декадента и резким переходом от темы к теме тоже подчеркнул внешний алогизм бальмонтовской лирики:

Я испанец, я в болеро, шпагой мой украшен бок,
Если б я вонзать кинжалы в севильянок вечно мог!
Мой отец был инквизитор, жаждой крови я в отца.
Вижу Солнце, Солнце, Солнце, Солнце, Солнце,
Солнце... Нет конца [13, с. 54].

Северянин также осваивает приемы поэтики абсурда, парадокса, гротескного соединения образов, алогичных переходов от темы к теме, которые всегда развивались и оттачивались в литературной пародии. Многие его произведения приближаются по стилю к стихотворениям ОБЭРИУТов, но с одним существенным отличием. Последние выражали с помощью подобной поэтики представление об абсурдности всего мира и жизни человека в целом, Северянин же таким образом показывает нелепость того или ино-

го стиля, литературного приема, избитого клише, и шире – искусственную литературность литературы. По мнению С.Н. Тяпкова, пародии выявляли, делали более выпуклыми, основные особенности «новой» поэзии: «В стилистике — пристрастие к пышным оксюморонным метафорам, ритмические и метрические новации, изощренная звукопись и др.; в тематике и мотивах — экзотичность, мистицизм, эротика, эстетизм, подчеркнутый индивидуализм лирического героя и др.» [13, с. 15]. Все перечисленное С.Н. Тяпковым в еще более гиперболизированном виде мы можем наблюдать в поэтике Северянина доэмигрантского периода. Предпринятая им трансформация стиля модернизма заключалась в том, что его литературность максимально проявлялась под его пером. И пародия стала для него незаменимым помощником, потому что это искусство, которое играет с искусством.

Отметим еще тот факт, что еще создатели знаменитого К. Пруткова высмеяли в двух стихотворных пародиях «испанские мотивы» в русской лирике еще до наступления эпохи модернизма и появления жгучей экзотики Бальмонта. Речь идет о произведениях «Желание быть испанцем» и «Осада Памбы». Таким образом, стихотворение Северянина «M-me Sans-Gene» органично вписывается в ряд приведенных текстов, его приемы роднят его с пародиями К. Пруткова, А. Блока, В. Брюсова и К. Чуковского.

Но это произведение представляет собой все же нечто большее, чем просто пародию на стиль Бальмонта. Новаторство Северянина заключается в том, что героиней стихотворения становится женщина, в облике которой утрируются черты эмансипированной до вульгарности независимой молодой особы. Название стихотворения можно расшифровать как «Госпожа Бесцеремонова», что, как показали В.Н. Терехина и Н.И. Шубникова-Гусева, является аллюзией на очень популярную в России начала XX в. пьесу В. Саду и Э. Моро [14, с. 685]. Карикатурные портреты подобных героинь своего времени присутствуют и в других его произведениях, например, «Июльский полдень» или «Нелли».

Проанализированными стихотворениями подобные совпадения и переклички в творчестве основателя эгофутуризма не исчерпываются, но уже рассмотренные примеры позволяют утверждать, что пародийность является одним из основных качеств поэтики И. Северянина доэмигрантского периода. Ее приемы он освоил, в том числе, с помощью произведений мастеров литературной пародии начала XX в.

Маловероятен тот факт, что пародийность невольно возникала в стихотворениях поэта, являлась следствием неумелого подражания. Сам Северянин свидетельствовал, что стихи не рождаются у него быстро, а являются результатом кропотливого труда, подбора слов и образов, и до печати доходит только малая часть, отобранная из написанного: «Я, очень строго по-своему, отношусь к своим стихам и печатаю только те поэзы, которые мною не уничтожены, т. е. *жизненны*. Работаю над стихом много, руководствуясь только интуицией; исправлять старые стихи, сообразно с совершенствующимся все время вкусом, нахожу убийственным для них...» [11, с. 24]. Как видно из приведенной цитаты, собственная интуиция служит поэту камертоном в оценке написанного, но это не означает наивно-интуитивного творчества. Сложность размеров и рифмовок, к которым прибегает Северянин, также доказывает факт «сделанности» его «поэз», в хорошем смысле этого слова, что свойственно и всей футуристической (авангардной) стилистике в целом. Но именно подчеркнутая сделанность, обнажающая прием, является основным свойством пародийной поэтики. Значит, иронические переклички с произведениями символистов вполне осознанно вносились поэтом в его творчество, а не возникали в силу неумелого подражания.

Для определения скрытых пародий Северянина и его «двусмысленных текстов» необходимо их прочтение на фоне многочисленных произведений современной ему эпохи. При тщательном изучении породившего их контекста становится понятно, что они образуют взаимосвязанные цепочки текстов, потому что, как верно заметил исследователь пародии Серебряного века С.Н. Тяпков, «общее в приемах пародирования — это "удвоение" объекта восприятия, соотношение пародии и «второго плана» как целого с целым» [13, с. 7]. Пародируемое всегда «просвечивает» в пародии, но при забывании контекста или под знаменем новаторства оно может не опознаваться читателем, особенно, если поэт намеренно создает мистификацию, издавая «серьезные» и «несерьезные» произведения в рамках одной поэтической книги. Другими словами, если читатель не настроен «видеть» пародию, если стихотворение напечатано в солидном сборнике на дорогой бумаге, а не в соответствующем разделе журнала или газеты, и не имеет жанрового определения «пародия», то подобное произведение чаще всего воспринимается всерьез, как новаторское, эпатажное или даже просто лирическое. Скорее всего, Северянин вел сознательную игру со своими читателями и критиками, лишь

иногда приподнимая маску. Как писал сам поэт в стихотворении «Двусмысленная слава» в 1918 г., подводя своеобразный итог своему творчеству дореволюционного периода:

<...>
Неразрешимые дилеммы
Я разрешал, презрев молву.
Мои двусмысленные темы —
Двусмысленны по существу.

Пускай критический каноник
Меня не тянет в свой закон, —
Ведь я лирический ироник:
Ирония — вот мой канон [11, с. 554].

Исследователи выделяют две крупные тенденции в развитии пародирования на рубеже XIX–XX вв.: пародии, исходящие из стана противников модернистской литературы (В. Буренин, С. Горный, А. Измайлов, М. Горький и др.), направленные на выявление несостоятельности, безвкусия, низкой эстетической и идейной ценности нового искусства; пародии, созданные самими представителями модернизма, изнутри высмеивающие некоторые крайности нового направления. «Двусмысленные» тексты Северянина отличаются от каждой из этих двух групп пародийных текстов. Его целью была не литературная критика, полемика или борьба против символизма в чистом виде, хотя элементы всего вышеперечисленного тоже присутствовали, но скорее главным оставалось создание собственного яркого стиля путем «сдвига», трансформации, иронического и пародийного переосмысления наследия символизма. Именно стиль, форма, игра с разными пластами языка и дискурсами, иногда даже конкретный прием, становятся содержанием его творчества и приводят к возникновению пародийности.

Список литературы

1 *Бальмонт К.* Собр. соч.: в 2 т. М.: Можайск-Терра, 1994. Т. 1. 832 с.

2 *Брюсов В.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 1. 576 с.

3 *Гирин Ю. Н.* Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 400 с.

4 *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. 383 с.

5 *Кузнецова Е.В.* «Двусмысленные темы» Игоря Северянина // Studia Slavica XIV, 2016. С. 62–75.

6 *Купина Н.А., Литовская М.А., Николина Н.А.* Массовая литература сегодня: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2010. 424 с.

7 *Кушлина О.Б.* Уж не пародия ли он? (И. Северянин в пародии) // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М.: Высшая школа, 1993. С. 116–119.

8 *Надъярных М.Ф.* Авангард и проблема традиции // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. С. 229–266.

9 *Новиков В.Л.* Книга о пародии. М.: Сов. писатель, 1989. 544 с.

10 *Пастернак Б.* Охранная грамота: повести и рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2011. 315 с.

11 *Северянин И.* Полн. собр. соч.: в 1 т. М.: Альфа-книга, 2014. 1241 с.

12 *Терехина В.Н.* Русский футуризм: становление и своеобразие // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. С. 140.

13 *Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И.* «За струнной изгородью лиры...»: Научная биография Игоря Северянина. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 576 с.

14 *Терехина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И.* Примечания // Северянин И. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М.: Наука. 2004. 870 с.

15 *Тяпков С.Н.* Русские символисты в литературных пародиях современников: учеб. пособие. Иваново: ИвГУ, 1980. 84 с.

16 *Ховин В.* Игорь Северянин. Электрические стихи // Игорь Северянин. Царственный паяц. СПб.: Росток, 2005. С. 416–419.

References

1 Balmont K. *Sobranie sochinenij*: v 2 t. [Collected works: in 2 vols.] Moscow, Mozhajsk-Terra Publ., 1994. Vol. 1. 832 p. (In Russ.)

2 Brjusov V. *Sochinenija*: v 2 t. [Works: in 2 vols.] Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1987. Vol. 1. 576 p. (In Russ.)

3 Girin J. N. *Kartina mira jepohi avangarda. Avangard kak sistemnaja celostnost'* [Worldview of the avant-garde era. The avant-garde as a solid system]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2013. 400 p. (In Russ.)

4 Gumilev N. *Pis'ma o russkoj pojezii* [Letters about Russian poetry]. Moscow, Sovremennik Publ., 1990. 383 p. (In Russ.)

5 Kuznecova E.V. «Dvusmyslennye temy» Igorja Severjanina ["Ambiguous themes" by Igor Severyanin]. *Studia Slavica* XIV, 2016, pp. 62–75. (In Russ.)

6 Kupina N.A., Litovskaja M.A., Nikolina N.A. *Massovaja literatura segodnja* [Mass literature today]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2010. 424 p. (In Russ.)

7 Kushlina O.B. Uzh ne parodija li on? (I. Severjanin v parodii) [What if he is a parody? (I. Severyanin in parody)]. *Russkaja literatura XX veka v zerkale parodii: Antologija* [Russian literature of the 20th century in the mirror of parody. Anthology]. Moscow, Vysshaja shkola Publ., 1993, pp. 116–119. (In Russ.)

8 Nadjarnyh M.F. Avangard i problema tradicii [Avant-garde and the problem of tradition]. *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teorija. Istorija. Pojetika: v 2 t.* Avant-garde in the 20th century culture: Theory. Practice. Poetics: in 2 vols.]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2010, vol. 1, pp. 229–266. (In Russ.)

9 Novikov V.L. *Kniga o parodii* [The book of parody]. Moscow, Sovetskij pisatel Publ., 1989. 544 p. (In Russ.)

10 Pasternak B. *Ohrannaja gramota* [Security certificate]. Moscow, AST, Astrel' Publ., 2011. 315 p. (In Russ.)

11 Severjanin I. *Polnoe sobranie sochinenij v odnom tome* [Complete works: in 1 vol.]. Moscow, Al'fa-kniga Publ., 2014. 1241 p. (In Russ.)

12 Terehina V.N. Russkij simvolizm: stanovlenie i svoeobrazie [Russian Symbolism: Development and Specificity]. *Avangard v kul›ture XX veka (1900–1930 gg.): Teorija. Istorija. Pojetika: v 2 t.* [The avant-garde in 20th century culture: Theory. Practice. Poetics: in 2 vols.]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2010, vol. 1, p. 140. (In Russ.)

13 Terehina V.N., Shubnikova-Guseva N.I. *«Za strunnoj izgorod'ju liry…»: Nauchnaja biografija Igorja Severjanina* ["Behind the stringed fence of a lyre…": Scholarly biography of Igor Severyanin]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 576 p. (In Russ.)

14 Terekhina V.N., Shubnikova-Guseva N.I. *Primechaniia* [Notes]. Severianin I. *Gromokipiashchii kubok. Ananasy v shampanskom. Solovei. Klassicheskie rozy* [Thunderboilling cup. Pineapples in champagne. Nightingale. Classic roses]. Moscow, Nauka Publ., 2004. 870 p. (In Russ.)

15 Tjapkov S.N. *Russkie simvolisty v literaturnyh parodijah sovremennikov* [Russian symbolists in the literary parodies of contemporaries]. Ivanovo, IvGU Publ., 1980. 84 p. (In Russ.)
16 Hovin V. Igor' Severjanin. Jelektricheskie stihi [Igor' Severyanin. Eclectic verses]. *Igor Severjanin, Tsarstvennyj pajac* [Royal clown]. St Petersburg, Rostok Publ., 2005, pp. 416–419. (In Russ.)

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос-Рус)

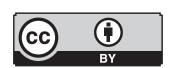
ХЛЕБ ДЛЯ ДУШИ: АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ

Университет Куинн Мэри, г. Лондон, Великобритания
Дата поступления статьи: 16 декабря 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-244-267

Аннотация: Центральной темой творчества Платонова является стремление создать лучший, более справедливый мир. В 1927 г. Платонов был удостоен похвалы Максима Горького за свой первый сборник рассказов. В конце 1920-х и начале 1930-х он был вынужден просить помощи Горького поддержать публикацию его работ. В начале 1934 г. Горький сумел помочь Платонову войти в состав «бригады» писателей, которые направлялись в Среднюю Азию с целью подготовить коллективный труд, посвященный празднованию десятилетия Советской Туркмении. Впервые Платонов посетил Центральную Азию в 1934 г. В 1935 г. он вернулся сюда на более долгий срок. Главным итогом его поездки был небольшой роман «Джан», название которого было переведено на английский язык как «Soul». Роман с вполне «советским» сюжетом, вобрал в себя проблематику, включившую в себя основные вопросы философии, религии, экологии, значения народных традиций и природы любви. Повесть «Среди животных и растений» (1936) раскрывает тревогу Платонова как о судьбах природного мира, так и тех людях, кто был угнетен или подвергся гонениям, чьи истории жизни никогда не будут рассказаны, тех, кто был принесен в жертву во имя некого утопического будущего. История, рассказанная Платоновым в рассказе «Возвращение» (1946), свидетельствует о его отказе от утопических мечтаний и окончательном принятии бытовой повседневности со всем ее несовершенством. Статья завершается анализом ряда трудностей, с которыми сталкивается переводчик Платонова и некоторыми соображениями, которые возникли в процессе их решения.

Ключевые слова: писательские бригады, Центральная Азия, зороастризм, духовная и культурная традиция, Беломорканал, Карелия, советские железные дороги, Шкловский, Сталин, перевод.

Информация об авторе: Роберт Чандлер — переводчик, почетный научный сотрудник Университета Куинн Мэри, Mile End Rd, Лондон, E1 4NS.
E-mail: kcf19@mail.ru



BREAD FOR THE SOUL: ANDREY PLATONOV

© 2017. R. Chandler
Queen Mary University
Received: December 16, 2016
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The aspiration to create a better, fairer world is a central theme in Platonov's work. In 1927 Maksim Gorky had praised Platonov's first collection of stories. In the late 1920s and early 1930s Platonov had asked Gorky for help in getting work published. In early 1934, however, Gorky was able to arrange for Platonov to be included in a "brigade" of writers to be sent to Central Asia; the intention was to publish a collective work in celebration of ten years of Soviet Turkmenistan. Platonov first visited Central Asia in 1934 as a member of a "writers' brigade." He returned for a longer period in 1935. The main fruit of his visits was the short novel DZHAN, translated into English as SOUL. In terms of plot, the work appears typically Soviet, but Platonov's concerns are deeper, encompassing profound questions of religion, philosophy, ecology, the importance of tradition and the nature of love. In the story "Among Animals and Plants" (1936) Platonov demonstrates a similar tender concern both for the natural world and for all the oppressed and repressed whose stories will never be told — for those who have been sacrificed in the name of some future utopia. And the story "The Return" (1946) marks Platonov's renunciation of utopian longing and his most definitive acceptance of the everyday world, with all its imperfections. The article ends with a discussion of some of the difficulties faced by a translator of Platonov — and some of the insights that can arise from the struggle with such difficulties.

Keywords: writers' brigade, Central Asia, Zoroastrianism, Sufism, spiritual and cultural traditions, ecology, deserts, White Sea canal, Karelia, Soviet railways, Shklovsky, Stalin, translation.

Information about the author: Robert Chandler, B. A. Honours, translator, Hon. Research Fellow, Queen Mary University, Mile End Rd, London E1 4NS.
E-mail: kcf19@mail.ru

In 1927 Maksim Gorky, the most influential figure in the Soviet literary world, had praised Platonov's first collection of stories, *The Locks of Epifan.* In the late 1920s and early 1930s Platonov had asked Gorky for help in getting work published — but to no avail. In early 1934, however, Gorky was able to arrange for Platonov to be included in a "brigade" of writers to be sent to Central Asia; the intention was to publish a collective work in celebration of ten years of Soviet Turkmenistan. This was a time when collective works were in vogue. In 1933 a "brigade" of 120 writers had been sent to report on the construction of the White Sea Canal; Platonov had wanted to join them, but his application was turned down. In his subsequent application to travel to Turkmenistan, Platonov wrote: "I want to write a story about the best people of Turkmenia, who are expending their lives in the transformation of their desert homeland — where previously only wretched bare feet walked over their fathers' beggarly dust and ashes — into a communist society, equipped with engineering structures as good as any in the world" [5, p. 364, note 2].

This, I believe, was sincerely meant. The aspiration to create a better, fairer world is a central theme in Platonov's work. He spent much of the 1920s travelling around the small towns and villages of southern Russia, and he was only too aware of the misery of most people's lives. His longing for a new world, however, is always balanced by regret for the world that must be destroyed to make way for it: "For the mind, everything is in the future; for the heart, everything is in the past," he wrote in one of his notebooks [5, p. 171]. And his focus is seldom on the triumphs of engineering made possible by communism; it is nearly always on the "wretched bare feet" and the "beggarly dust and ashes."

Soviet ideologues saw Central Asia as a *tabula rasa*, a blank space in which to create a new, socialist world. This view is well exemplified by the words

of Pyotr Pavlenko (1899–1951), a writer now deservedly forgotten: "The Turkmenia of the past is being liquidated. Today's Turkmenistan has broken free from the whole of its past history. The whole of Bukhara should be razed and sent off to a salvage dump, in order to be distributed as compost." Pavlenko's contempt for both past and present extends even to tortoises: "What else are they but scrap, raw material for salvage?" he asks in his *Travels to Turkmenistan* [1, pp. 225–226]. This way of thinking was anathema to Platonov; he was too interested both in the natural world and in every manifestation of human culture. His alert curiosity seems almost at once to have set him apart from his travelling companions. Soon after arriving in the Turkmen capital of Ashkabad, Platonov wrote to his wife, "I'm travelling to Krasnovodsk. The other writers are all staying in Ashkabad, sitting in baths and drinking cold drinks. I've already lost touch with all of them" [5, p. 365, note 4]. And a few days later he wrote, "If only you could see the great sparseness of the desert! <...> I would never have understood the desert if I hadn't seen it — books aren't enough" [Qtd in: 1, p. 223]. Several times in "Soul" he insists that the life of the desert deserves our respect as much as any other life: "the desert, after all, is never deserted, people live there eternally." A passage about the soulful eyes of tortoises is a still clearer rebuke to Pavlenko.

Platonov returned to Moscow in mid-May 1934. Later that year he published "Takyr," a short story set in Turkmenistan; this was his first appearance in print since 1931. Perhaps inspired by this success, Platonov managed to arrange a second visit to Turkmenistan; in January 1935 he went back, this time for three months. An entry in his notebook reads: "Again the Amu-Darya, Chardzhou, again I am in the sands, in the desert, in myself, 12 o'clock at night, 20/1" [5, p. 163].

It is not surprising that Platonov, who seems at this time to have felt despairing about the future of European civilization, should have felt at home in Central Asia. The philosopher, Nikolay Fyodorov (1828–1903), an important influence on Platonov, saw this region as the original homeland of humanity. Platonov was fascinated by the past, by ruins, by everything outlived or rejected — and the deserts of Central Asia are littered with the debris of ancient civilizations. And Platonov was always attracted to austerity: he once complained to a friend that a beautifully situated Crimean monastery was "not a monastery but a holiday resort" [4, p. 44]. The life of the spirit, in Platonov's view, could be practiced only in a severe, demanding environment.

"Soul" — one of Platonov's masterpieces — is the fruit of this second visit to Turkmenistan. It is an extraordinary work, but in its basic plot — like many of Platonov's later works — it is typical of the socialist realist literature of the Stalinist era. The hero, an economist by the name of Nazar Chagataev, is sent from Moscow back to his birthplace in Central Asia; his mission is to save his people — a lost, nomadic nation made up of rejects and outcasts. "Soul" can be read at many levels. It asks questions as pressing today as in Platonov's time: how can those who have been outcast and marginalized be integrated into the modern world and is Dostoevsky's Grand Inquisitor right to claim that people can be happy only if deprived of their freedom? It can be read as a parable about the salvation of an individual soul; Platonov himself explains that the word "Dzhan" (the title of the original) means "a soul in search of happiness," and that this lost nation is known as the Dzhan because its members have no possessions except their own souls. And it is a vivid evocation of the culture, history and geography of Central Asia.

In the third chapter the hero, Nazar Chagataev, travels by boat down the Amu-Darya River, once known in the West as the Oxus. The Amu-Darya, like its sister river, the Syr-Darya, rises in the high mountains near the Himalayas, crosses thousands of miles of desert and flows into the Aral Sea. These two rivers allowed a rich, sophisticated culture to develop in a part of the world that would otherwise have been barely habitable; they are as important to it as the Nile is to Egypt. Platonov himself evokes this aspect of the river with an eloquence he seldom allows himself: "Long days of sailing began. In the mornings and evenings the river was transformed into a flood of gold, thanks to the sun's oblique light penetrating the water through its living, drifting silt. This yellow earth travelling in the river already looked like the corn it would become, like flowers or cotton, or even like the body of a human being."

Chagataev pays three visits to "clay Khiva," one of the three great oasis-cities of Central Asia. This large, fertile oasis lies in what is now the western part of Uzbekistan, close to the border with Turkmenistan; to the south lies the desert known as the Kara-Kum, or Black Sands; to the north lies the Kizyl-Kum, or Red Sands. Founded, according to legend, by a son of Noah, Khiva was a small trading post by the eighth century, and the capital of an independent khanate by the end of the sixteenth century. Platonov's emphasis on the cruelty of its khans should not be dismissed as Soviet propaganda: Khiva was the site of a busy slave market and the khans were notorious for their cruelty.

Some chapters of "Soul" are set in the Amu-Darya delta, but most of the action takes place near a section of the river's former course. As recently as the sixteenth century the Amu-Darya flowed not into the Aral Sea but into the Caspian. Part of its former course is marked by lakes and marshes; one such area, below sea level, is known as the Sary-Kamysh depression. This is the original homeland of Platonov's Dzhan nation. Towards the end of the novel, after a long trek through the desert, the Dzhan make a new home for themselves in the Ust-Yurt Mountains, a flat-topped range that rises like an almost vertical wall just to the west of Sary-Kamysh. Platonov departs from geographical accuracy in his description of Sary-Kamysh, "the land of eternal shadow," as receiving only evening sunlight; it would, in fact, have received more sun in the morning.

This is a useful reminder that the world of "Soul" is a visionary landscape as much as a real one. As well as borrowing the idea of this region as "the hell of the whole world" from an account of a journey to Central Asia by a tenth-century Muslim traveler[1], Platonov makes a number of references to ancient Persian religion. Most striking of all is his treatment of Ahriman, the God of Darkness who fights an eternal battle with Ormuzd, the God of Light: "Perhaps one of the old inhabitants of Sary-Kamysh had been called Ahriman, the equivalent of *devil*, and misery had filled this poor devil with rage. He had not been the most evil of all, only the most unfortunate, and he had tried all his life to cross the mountains into Iran, knocking at the gate of the paradise of Ormuzd, wanting to eat and find pleasure, but in the end he had bent his weeping face down to the barren earth of Sary-Kamysh and had died there. "Platonov's sympathy for Ahriman shows how far he has evolved from the dualism of his youth. In his early article "Electrification," Platonov expresses an absolute, Manichean belief in the value of light and enlightenment; by the time of "Soul" however, he has come to see that attempts to create a brighter light all too often lead only to the establishment of a still darker darkness.

As well as invoking Persian myth and religion, Platonov devotes considerable attention in "Soul" to music. The references to singing and musical instruments were, at the time, controversial; only a writer as bold as Platonov could have written

1 Ahmad ibn-Fadlan, a tenth-century Muslim, wrote an account of his travels through Central Asia as secretary to an ambassador from the Caliph of Baghdad to the Volga Bolgars. He wrote of Urgench, a place mentioned several times in "Soul," "And we saw a country such that we thought it was nothing other than the gates of az-Zamharir (the lowest level of Hell. — *R.C.*) opening towards us." A complete photocopy of ibn-Fadlan's manuscript reached the Soviet Academy of Sciences in 1935. See Elena Tolstaya [4, p. 348; 496, note 50].

with such tenderness about the silk-stringed doutar, the most feminine of the instruments of Central Asia, at a time when — in the words of the musicologist Razia Sultanova — "the new cultural policy favored mass art on a large scale, in keeping with modern life," when folk instruments that "had a soft chamber sound" were being "modernized to get them closer to the European look and sound" and to render them more adequate to the "new [i.e. Soviet] repertory" [11, p. 4][2]. Platonov's respectful attitude towards musical traditions was a direct challenge to this "new cultural policy."

During the mid 1930-s — Sultanova continues — "standardized mass art was set up on a large scale in forms unheard of before" [11, p. 5]. Numerous amateur clubs and orchestras were organized. The conductor of one such orchestra reported: "We had to overcome the folk musicians' solo traditions <...>, to tune all the instruments to a single orchestra pitch, and to get all its members, used to creative improvisations, to play in a similar manner. Each had to be taught anew even those pieces he had known before" [11, p. 5]. Platonov understood that this imposition of an alien culture was an assault on the collective soul; he sees music as the primary language of the soul. The novel's heroine, the young girl who saves Chagataev's life, is called Aidym — a Turkmen word meaning *song* — and it is through singing that the Dzhan finally emerge from their collective depression and recover their souls. Chagataev — at least by this point in the novel — has acquired the wisdom not to interfere; he listens, then slips away unnoticed.

Slowly and with difficulty Chagataev comes to understand that he cannot truly save anyone. He can help to provide his people with food and shelter, but he cannot make them want to live. And when his people recover their will to live, they unexpectedly disappear, rejecting his help and wandering off to explore the world on their own. The Dzhan eventually gather together again, but the novel ends with Chagataev's recognition that he himself needs the help of others: "Chagataev took Ksenya's hand in his own and felt the far-away, rapid beating of her heart; it was as if her soul wanted to reach him and come to his rescue. Chagataev now knew for sure that help could come to him only from another human being." It is significant that the name "Ksenya" means "stranger" or "other."

Chagataev has been searching for sexual love from the very first pages. The world of "Soul," for all its bleakness, is intensely erotic; it includes references to bes-

2 Most of what I say here about Central Asian music is drawn from this article and from conversations with its author.

tiality, a description of the sexual memories and longings felt by a ram, and a troubling account of the rape of a pubescent girl. In the third chapter, after Chagataev has left the sterile world of Moscow and entered the steppe, he encounters a world of terror and rapture: “Not all the birds and animals had been scared away by this man; judging by the sounds and voices, some had remained where they were — so frightened that, thinking their end was near, they were now hurrying to reproduce and find pleasure. Chagataev <...> felt sympathy for all poor life that refuses to give up its last joy.” Sexuality is of central importance to all the main characters, and the night Chagataev spends with Khanom in Khiva is the most joyful sexual encounter in the whole of Platonov’s work. In Platonov’s earlier work sexual love is often seen as a distraction from humanity’s most important tasks; in “Soul” it is seen as a good — perhaps the only good available to everyone, however poor and oppressed.

Chagataev, however, is searching not only for sexual love; he is also searching both for his own soul and for the mother who abandoned him as a child. This fusion of the erotic, the spiritual and the psychological can be found in many disciplines, but it is perhaps especially characteristic of Sufism, the mystical current within Islam whose influence saturates the culture of Iran and Central Asia. The Uzbek writer Hamid Ismailov has argued that “Soul” can be read as a “Sufi treatise” in the tradition of such allegories of the soul’s journey as Farid ud-Din Attar’s *The Conference of the Birds* and Nishoti’s *The Beauty and the Heart* [8, p. 72–81].

Attar’s *The Conference of the Birds* — a story about a group of birds, searching for their mythical king, who eventually realize that they themselves *are* this king — is one of the most famous works of Sufi literature. *The Beauty and the Heart* is less well known but is of particular interest in this context because Nishoti was born in Khiva, the centre of the world of “Soul” — and the hero of his poem is called *Nazar*, a Persian word meaning “vision.” Nishoti’s Nazar is a faithful servant whom the king sends on a long journey to find the water of life needed to save his sick son and heir; Nazar Chagataev’s mission is essentially the same. It is unlikely that Platonov read this poem, but he may well have heard of it. And elements of Sufism would certainly have been present in the songs of the *bakhshi* or wandering singers whom Platonov mentions several times both in “Soul” and in his notebooks. A mood of longing permeates much of Platonov’s writing, but the tone of “Soul” is unique; nowhere else in his work — or in that of any other Russian writer — do we encounter such an intense fusion of erotic grief and plangent yearning. The following sentence, from a littleknown early draft, deserves quotation: “Grief is terrible if

it is far away, if it is invisible or if it is approaching slowly, but when it comes up to you, when you put your arms round it and press your bones into it, it is not terrible but ordinary."[3]

So little is known about Platonov's life and way of working that we can sometimes slip into an excessive concern with questions that are really of only secondary importance. It is all too easy to forget that, like any great work of art, "Soul" can speak to a reader who knows little or nothing about the author and his social and literary context. There is even a danger that too intense a focus, for example, on Platonov's criticisms of Stalin may distract us from the work's possible importance to our own lives. We are none of us, in the end, so very different from the frail men, women and children who make up the Dzhan nation; it takes only the onset of serious illness, natural disaster or war to remind us that our own lives are no less fragile. An important part of Platonov's greatness lies in his ability to evoke this fragility — and to describe suffering in such a way as to restore to the sufferer his or her lost dignity.

And in today's forgetful and fragmented world, Platonov's repeated assertion of the importance of community and of memory is more valuable than ever: "Chagataev could not understand complete, indifferent forgetting. <...> if those who die or disappear are quickly forgotten, then life becomes meaningless and pathetic; soon there is no one to be remembered except one's own self." Platonov understands that self-sufficiency is an impossible and dangerous goal, both for an individual and for the human species as a whole. Platonov reminds us that "Humanity — if it is not ennobled by animals and plants — will perish, grow impoverished, fall into the rage of despair, alone in its loneliness" [5, p. 155]. More bleakly still, he writes, "We have conquered all the animals, but all the animals have entered into us and reptiles now live in our our souls" [5, p. 155]. And in an eloquent statement of the principles of deep ecology he declares: "Otherwise one would have to assume that true enthusiasm lies only in the human heart — and such an assumption is worthless and empty, since the blackthorn is imbued with a scent, and the eyes of a tortoise with a thoughtfulness, that signify the great inner worth of their existence, a dignity complete in itself and needing no supplement from the soul of a human being. They might require a helping hand from Chagataev, but they had no need whatsoever for superiority, condescension or pity."

3 From "The Engineer", an early draft of "Soul," published in [6, p. 270].

One remaining controversy about “Soul” is over how it should end. In Platonov’s first version of the ending, Chagataev’s return to Moscow with Aidym follows immediately after the scene (the first half of chapter 16) in which the Dzhan go their separate ways. Fearing that this ending might be thought pessimistic, Platonov later inserted another three and a half chapters between these two scenes. In this longer version Chagataev sets off a second time to find the Dzhan and reunite them. Eventually he gives up and goes back to the Ust-Yurt, where he finds that the Dzhan have reunited of their own accord. Only then does he return to Moscow with Aidym. Both endings have merit. The original version is tighter but more abstract. In its expanded version, “Soul” has less of the inevitability of myth but more of the breadth of a novel.

In the spring of 1935 Lazar Moiseyevich Kaganovich, one of Stalin’s most loyal adjutants, was appointed People’s Commissar for Transport. At a ceremony in the Kremlin in July 1935, he awarded medals to a number of “heroic” railway workers. Soon afterwards it was decided to publish a collective volume entitled *People of the Railway Kingdom*. Platonov was invited to contribute; he was well known, he knew Kaganovich personally, and it is unlikely that any Soviet writer knew more than he did about railways.

In January 1936 Platonov was sent to Krasny Liman, in the industrial Donbas region, to meet a railway station director who had been awarded the Order of Lenin. This led to him writing “Immortality,” a story that won enthusiastic approval at a meeting held on 10 March. Platonov then received another commission: in late March he was sent to a remote station in the forests of Karelia to meet Ivan Alekseyevich Fyodorov, a pointsman who had been awarded the Order of the Red Star. The fruit of this second journey was “Among Animals and Plants” — a story that was to attract fierce criticism and the complete, uncensored version is still hardly known, even in Russia.

Locomotives and trains appear frequently in Platonov’s work, and are often connected to the theme of revolution. By the mid 1930-s, however, the struggles of the Revolution and Civil War were in the past, and utopia — according to the official discourse of the time — had already been established. Rather than symbolizing a path to utopia, the trains of “Among Animals and Plants” are an embodiment — or rather a parodic embodiment — of a utopia already supposed to exist. Together with the wireless, they allow the hero and his family to glimpse the splendid new life that seems to them to have been established everywhere except in their own

little hamlet. The story is set in a remote forest, but it is full of allusions to the literary, artistic and political events of the day, from the construction of the Moscow underground railway or "metropolitan' to the criticisms of Shostakovich made in 'Pravda," in January 1936, in an article entitled "Chaos instead of Music." The frequent repetition of the words "merry," "prosperous," "scientific" and "cultured" is especially pointed: Stalin had famously declared in November 1935 that "Life has become better, life has become merrier."

Platonov, however, was aware that life was not really so very merry or prosperous. And the youthful ideal to which he had said so painful a goodbye in *Chevengur* was a world of spiritual brotherhood; he cannot have found it easy to be asked to celebrate a utopia of material well-being. Perhaps unsurprisingly, the general tone of "Among Animals and Plants" is irreverent and subversive. Almost every paragraph — like the following account of Fyodorov's thoughts as he watches an express train pass by — contains incongruous words or phrases that undermine the surface content: "Sucking up all the air behind it, the train gave the points a merciless working over. "Aha! Kaganovich really has given you a fright. Four minutes late out of the forest — and only three at the points!" Fyodorov calculated. "Dramatic stuff!" But there was no chance now of hearing music from the train, or being able to glimpse people. Formerly the water from the toilets had flowed out in a stream, but now it was thin vapor — the speed of the train tore it into prickly spray." The name of Kaganovich is taken too lightly and the effect of "Dramatic stuff!" is comic (the Russian "vot eto dramaturgiya" sounds more absurd still, even to a reader who does not know that People of the Railway Kingdom was first proposed at a meeting between Kaganovich and the drama — or dramaturgiya — section of the Writers' Union). And the changing behaviour of waste from the toilet is an odd way to indicate the train's increased speed.

Much of the story's humour seems relatively good-natured, but Platonov's emphasis on the pleasures of life in Medvezhya Gora (Bear Hill) at once veils and unveils an abyss of irony so deep as to be almost dizzying. In 1931, this small northern station — until then only a small halt in the forest — had become the headquarters for the construction of the White Sea Canal, the first of Stalin's vast slave-labour projects. At least 170,000 *zeks* (i.e. prisoners in labour camps) worked on the canal, and at least 25,000 died; these are conservative estimates (See: [7, p. 64– 65]). The camp newspaper was called "Reforging" (*Perekovka*) and the authorities' purported success in "reeducating" or "re-forging" the zeks was celebrated in one of the most infamous works of Soviet Literature, *The Canal Named After Stalin*, a collective vol-

ume with contributions by 36 writers, under the leadership of Maksim Gorky. The first edition is a huge and impressive-looking volume, full of maps and photographs, with an embossed portrait of Stalin on the front cover and weighing over three kilograms. Platonov had evidently been reading this book — though perhaps in the less grand second or third edition — only a week before travelling to Medvezhya Gora; in February 1936 he gave a copy to his son with the enigmatic inscription: "To my son Totik, to a small bandit, about big bandits, father. 19/II-36" [1, p. 316]. (Platonov had wanted to join the "brigade" of 120 writers who sailed the length of the canal soon after it opened in August 1933, but he was refused permission. There are several reasons why both the project itself and the book may have held a special interest for Platonov. He himself had been responsible, in the 1920s, for projects involving land drainage and dam building. John Perry, the historical prototype for the engineer-hero of his 1926 story "The Locks of Epifan," had travelled through Northern Russia with Peter the Great and talked with him about building a canal between the Volga and Lake Ladoga. And it is likely that Platonov, as an engineer and land reclamation expert himself, would have known some of the scientists and engineers working on the project as *zeks*.) The White Sea Canal was completed in August 1933, but at the time of Platonov's visit the labour camps were still in place; the *zeks* were by then employed felling timber. From 1931 to 1936 Medvezhya Gora was, in effect, the capital of the Gulag Archipelago; most of the town's population must have been doing work related in one way or another to the camps. And by 1936 so many members of the cultural élite had been sent to the labour camps of Karelia that Medvezhya Gora was said to have one of the best opera houses in Russia, frequented mainly by camp guards. There is irony in such passages as the following: "People have merry lives in Bear Hill. One can get oneself educated there, and it's easier to be noticed." Fyodorov says these words naively — he genuinely wants to go and work in Medvezhya Gora — but it is unlikely that Platonov wrote them naively.

As so often, Platonov speaks his mind most clearly through using what seems to be the wrong word[4]. In the last sentence of the following passage the words "to blame for" (*povinen*) are unexpected and make sense only if we bear in mind that two of the main items of freight would have been *zeks* and the timber they felled: "Here at Bear Hill, life had more culture and there was more supervising authority <…> Constantly seeing powerful locomotives and precise signaling mechanisms,

4 I owe this understanding to Olga Meerson [2].

listening to the roar from the engines of heavy freight trains, the pointsman felt that his reason had triumphed, as if he too were to blame for all this universal technological power and its charm." And a sentence spoken by one of the junior pointsmen sounds oddly like something a labour-camp inmate might say to an official, or even to a visiting writer: "We've not been put here for nothing, you know."

The tone of "Animals and Plants" shifts from paragraph to paragraph and from sentence to sentence; even a single sentence can beg to be interpreted in wrenchingly different ways. The story truly is about a railway worker whom Platonov admires — and it truly is about labour camps in Karelia; the positive reading is not simply a mask to hide a truer, darker meaning. Fyodorov keeps checking and double-checking the state of his points *both* because he loves them *and* because he is afraid of being accused of sabotage. During Kaganovich's three years as Commissar for Transport, thousands of railway workers were arrested on this charge; it is not for nothing that the narrator speaks of the "Polar Arrow" giving the points "a merciless working-over" or that Fyodorov thinks, as he watches the train speed by, that Kaganovich must have given the driver "a fright". The death that appears so suddenly at the end of this account of Fyodorov's thoughts about his subordinates may be that of the points themselves; it may be that of passengers caught up in a railway accident — or it may be that of a pointsman found guilty of sabotage: "The (junior pointsmen) had no idea that machines and mechanisms are orphans and that you need to keep them constantly close to your heart. Otherwise you won't notice when they're ill and shivering — and then before you can do anything you'll hear the sound of a crack in a points blade, and death."

Taken at face value, as a story about the family life of a railway worker in Karelia in the 1930s, "Animals and Plants" is as perfect in its fusion of wit and feeling as any short story by Chekhov. Still more remarkable is Platonov's ability to hint at the heavy, wordless presence of so many other stories that he is unable to tell. The description of the forest in the first two pages is beautiful in itself, but the word "perish" appears three times, there is a painful emphasis on the fear felt by the small forest creatures, and the use of the word 'population' and the comparison between forest and city are unexpected. It is not only the lives of small forest creatures that Platonov is evoking, but also the struggles of the zeks to shift earth and stones and uproot trees with almost no tools[5]: "Sometimes the hunter would

5 The White Sea Canal was built with astonishingly primitive technology. "The pickaxes (were) slices of barely sharpened metal, tied to wooden staves with leather or string. The saws (consisted)

stop for a moment; then he would hear the thin, many-voiced drone of the life of midges, small birds, worms and ants, and the rustle of the small lumps of earth that this population harried and shifted about, so as to feed itself and keep acting. The forest was like a crowded city <…> Screeches, squeaks, and a faint muttering filled the forest <…> perhaps meaning that someone had perished. Moist birch leaves shone in the mist <…> invisible insects were rocking them <…> Some far-off small animal began to whimper meekly <…> it was trembling from the fear of its own existence…" Platonov is telling two distinct stories, and each gains added meaning from the implied comparison with the other; sensing the similarities between the *zeks* and the forest creatures enables the reader to empathize more deeply with both "populations."

A few pages later, Platonov gives us still clearer guidance as to how he wishes "Among Animals and Plants" to be read. He tells us of Fyodorov's habit of picking up objects dropped from a passing train and trying to imagine the person who has dropped them. Then he describes Fyodorov picking up a lady's handkerchief; it is damp with tears, and in the middle of it is fresh blood. Fyodorov thinks of a woman "yearning for the man she loved, and coughing blood into the handkerchief because of the consumption that burned in her chest." Then we read how Fyodorov dreams of the woman at night and imagines that the handkerchief is stained with blood because her little girl has bitten her tongue (just as most writers were doing at the time!) and the woman has had to blot up the blood in the girl's mouth. By offering us two entirely different interpretations of this tear-wet, blood-stained handkerchief, Platonov invites his readers to use what he later refers to as their "own supplementary imagination". If we take up his invitation, we cannot but imagine other, grimmer stories: there were, after all, many more *zeks* being transported to Medvezhya Gora in cattle trucks than there were elegant ladies travelling to and from Murmansk in express trains.

The phrase "supplementary imagination" comes from one of several passages where Platonov appears to be making fun of Soviet writers. Fyodorov, he tells us, always reads books "in all kinds of interesting ways, taking pleasure in the lofty

of flat metal sheets, with teeth crudely cut into them. <…> One inmate remembered that "there was no technology whatsoever. <…> Everything was done by hand, sometimes with the help of horses. We dug earth by hand, and carried it out in wheelbarrows, we dug through the hills by hand as well, and carried away the stones" [7, p. 64.]. In order to fell trees, "ropes were tied around the trees, and they were rocked back and forth by brigades pulling in different direction — *they rocked the trees out*" [Solzhenitsyn's italics] [10, p. 201–202].

thoughts of others and his own supplementary imagination. <...> He preferred to choose pages at random — now page 50, now page 214. And although every book is interesting, reading this way makes it even better, and still more interesting, because you have to imagine for yourself everything you have skipped, and you have to compose anew passages that don't make sense or are badly written, just as if you too are an author, a member of the Soviet Union's Union of Writers." Since one of the books Fyodorov reads is titled *The Travels of Marco Polo*, and since the well-known writer and critic, Viktor Shklovsky, had recently published a book titled *Marco Polo*, was an important theorist and practitioner of the technique of montage and had himself visited Medvezhya Gora and the White Sea Canal in October 1932, there can be no doubt that Platonov has Shklovsky in mind. Platonov would have known that Shklovsky played a major role in assembling and editing *The Canal by the Name of Stalin*; he would also have known that the main reason for Shklovsky's visit to Medvezhya Gora was to secure the release of his brother, Vladimir, from one of the labour camps[6].

Here, as throughout the story, Platonov's ability to say two things at once is breathtaking. At one level of the text he is registering the mental, emotional and moral confusion of a writer subjected to appalling pressures. And at another level he is giving entirely serious advice to his own readers, encouraging them to read actively, to share in the creation of meaning, to wonder what he himself may have had to "skip over," to ask themselves why he appears to have used the wrong word and to be saying things that do not entirely "make sense."

Platonov's work contains moving descriptions of the power of music. In this story, however, there is something a little odd about the way he says that in Medvezhya Gora "music would *always* (my emphasis. — *R.C.*) be playing;" and it is interesting that Fyodorov sits down not on a bench but on a "local stone." Yet again Platonov is asking us to imagine the many stories he is unable to tell us. For a moment we could be listening not to music from a gramophone or an accordion in Medvezhya Gora, but to a band playing on a White Sea Canal construction site; the Russian muzyka means both "music" and "band." The NKVD authorities of this time professed immense faith in the power of music. According to the historian, Cynthia Ruder, "Ensembles dotted the construction sites, often playing incessantly

6 Shklovsky's pretext for this trip was a commission to write an article for the journal "Pogranichnik" [The Border Guard]; he succeeded in getting his brother released. See: [9, p. 57–58].

for fifteen hours so as to inspire in the canalarmyists a fervor for work that did not wane. <...> Music, especially marches, was thought to be able to provide inmates with a renewed spirit of labor.” It is hardly surprising that sometimes the music “ceases to act” on Fyodorov and that he then falls “into despair or irritation, no longer able to see the bright horizon always promised to him by music.”

In May 1936 Platonov sent the story to the editors of the journals, “October” and “Novy Mir;” both agreed to print it provided that Platonov made various “minor” changes. Platonov refused. Then he submitted his manuscript to the dramaturgiya section of the Writers’ Union. The authors, critics and editors involved with the collective volume rejected the story at a meeting held in July 1936. There were, naturally, objections to Platonov’s jokes about writers and the Writers’ Union, and to the startlingly casual reference to Lenin’s mausoleum. A more general complaint was that the story is “joyless,” and that the “tone” is wrong. No one noticed — or dared to mention — the White Sea Canal subtext.

In December 1936 “The Pointsman” — a bowdlerized version of “Among Animals and Plants” — was published in a children’s magazine, against Platonov’s wishes. Eventually Platonov agreed to revise the story himself; a new version, “Family Life,” incorporating both his own changes and changes made by an editor, was published in 1940. Posthumous publications contain still more changes — not, of course, Platonov’s. Platonov’s original version was first published only in 1998, in an obscure journal. The fate of the text mirrors that of the story’s hero, Fyodorov. Just as the story was considered publishable only after being mutilated, so Fyodorov is able to gain entry to the “cultured,” “scientific” world only after injuring himself in an accident he may have unconsciously instigated. Fyodorov, incidentally, is a pointsman, and a well-known Russian saying, “The pointsman is guilty,” means “It’s the little man that gets the blame.”

Naiman also suggests that the text’s fate mirrors Platonov’s own fate. Objectively, this is clearly not the case; Platonov had yet to write several of his finest works. With regard to Platonov’s own view of himself, however, Naiman is probably right. Platonov seems to have felt that he was in some way deformed or mutilated but to have felt uncertain whether he was unable to find a place in the world because he was deformed or whether he was deformed because of what the world had done to him. In 1936, he wrote to his wife, “I am inharmonious and deformed — but so I will remain till the grave, without any betrayal of myself”

(Qtd. in [3]). In 1940, however, he wrote, "If my brother Mitya, or Nadya, were to come back out of the grave, adolescents as they were when they died, and were to look at me to see what has become of me... I have become a monster, mutilated both inside and outside. "Andryushka, is that really you?" Yes, it's me — I have lived through life."[7]

The publication of "The Return" in 1946 led to renewed criticism of Platonov, and to his being unable to publish any more original work during his lifetime. This story of an army captain's troubled homecoming at the end of the Second World War may not seem controversial to a modern reader, but it lacks the tone of heroic optimism that was obligatory during the years following Stalin's supreme triumph. On his return home, Captain Ivanov is upset first by his twelve-year-old son, who is reluctant to yield his dominant position in the household, and then by the discovery that his wife, Lyuba, has been unfaithful. After only one night at home he decides to abandon his family and return to Masha, a young woman with whom he had an affair during his journey home. Ivanov goes to the station and gets on a train; after the train has begun to move, however, he sees his children running after him, senses his true feelings and jumps off to return to his family. Like Sasha Dvanov and Nazar Chagataev before him, he abandons the hope of being transported by train to a new life; like Nikita in "The River Potudan" — though his difficulties have been of a different nature — Ivanov becomes able to accept the possibility of love and domestic life.

The structure of "The Return" is complex and delicately symmetrical. The story begins with Ivanov getting onto an eastbound train after a long delay, meaning to go back to his own home but instead going to Masha's; it ends with Ivanov rushing onto a westbound train, meaning to join Masha but instead getting off and going back home. There are two important kisses, both of which are discussed at some length. Before his return, Ivanov asks Masha to allow him to kiss her "carefully" and "on the surface"; after his return, Ivanov learns that, during his absence, Lyuba let herself be kissed by another man. And the story of Ivanov's return — without the least show of artifice — frames a second story, which frames a third story, which in turn frames a fourth.

These framed stories are at least partly responsible for Ivanov's change of heart; it is after listening to the story told by his son, Petya, that Ivanov first

7 "Eto ya — ya prozhil zhizn" [5, p. 229].

begins to admit that he himself might be less than perfect. The story Petya tells is about Uncle Khariton, an honest man who works at the bread shop and who enjoys telling customers the story of how he too quarreled with his wife when he returned home; his way of coping with the discovery of her infidelity — he tells his customers — was to get his revenge on her by telling her an impressive-sounding story about a string of entirely imaginary wartime sexual conquests of his own. A story within a story within a story within a story, all of them vividly capturing the texture of real life. And this is not simply an adroit game. Platonov was always a deeply moral artist; it was probably his hope that, just as Uncle Khariton's story enabled him to overcome a crisis in his marriage, and just as Petya's story helped his parents to overcome a crisis in their marriage, so "The Return" would help his readers to return more easily to their own peacetime lives.

"The Return" is about the fear of exclusion, and the way in which telling stories can help people to acknowledge this fear and so weaken its hold over them. Each character in turn feels that he or she has been excluded. In the first pages Platonov states that both Ivanov and Masha felt "orphaned" without the Army. Ivanov, we may imagine, intends his relationship with Masha to be "careful" and "on the surface;" eventually, however, he hurts Masha, and appears not even to realize it. On entering his home, Ivanov embraces his wife for too long, frightening his five-year-old daughter. Then, once again, he feels excluded himself: Petya has usurped his role around the house, and Lyuba has not been perfectly faithful. Little is said of Petya's feelings as he eavesdrops at night while his parents quarrel, but he too breaks down — after criticizing his parents and being rejected by his father. This series of rejections and exclusions culminates in Ivanov's attempt at leaving. And then, at the last moment, as we have seen, Ivanov gets off the train; following Uncle Khariton's example, he accepts his loving, if imperfect, wife.

"The Return," Platonov's last original work to be published, marks the resolution of a dilemna Platonov had grappled with throughout most of his life. In 1921, as we have seen, Platonov felt that he had to choose between "contemplative work such as literature" and practical work that might help starving people; in 1932 he gave to an early version of "The Motherland of Electricity" the title "Bread and Reading;" in 1946, in "The Return," he wrote one of the wisest works of literature I know, a story both contemplative and nourishing, a story that could be described as "bread for the soul". Much of Platonov's work is about people searching for other worlds; "The Return" marks Platonov's acceptance of *this* world.

The ideal translator of Platonov would be bilingual and have an encyclopaedic knowledge of Soviet life. He would be able to detect buried allusions not only to the classics of Russian and European literature, but also to speeches by Stalin, to articles by such varied figures as Bertrand Russell and Lunacharsky (the first Bolshevik Commissar for Enlightenment), to copies of Pravda from the 1930s and to long-forgotten works of Soviet literature. He would be familiar with "Soviet-speak," with the rituals and language of Russian Orthodoxy, with everyday details of Russian peasant life, with the terminology of mechanical and electrical engineering, and with the digging of wells and the operation of steam locomotives.

This imaginary translator would also be a gifted and subtle punster. Most important of all, his ear for English speech-patterns would be so fine that he could maintain the illusion of a speaking voice, or voices, even while the narrator or the individual characters are using extraordinary language or expressing extraordinary thoughts. Much has been written about Platonov's creativity with language; not enough has been written about the subtlety with which — even in narrative — he reproduces the music of speech, its shifts of intonation and rhythm. If Platonov's command of tone and idiom were less than perfect, his infringements of linguistic norms would by now seem self-conscious and dated. In short, Platonov is a poet, and almost every line of his finest work poses problems for a translator. A perfect translation, like the original, would sound not only extraordinary and shocking, but also — in some indefinable way — right and natural.

And so ... I realized long ago that the only way to go about the task of translating Platonov was to find collaborators. Translating can be lonely work; sharing the task with others has been a joy. And I feel Platonov would have enjoyed the thought of this volume being the product of collective labour. I am grateful to all my named co-translators — especially to my wife, Elizabeth, who knows no Russian but who has a superb ear for the music of English, and to Olga Meerson for her precise, passionate guidance through Platonov's ever-surprising world.

To be faithful to language as subtle as Platonov's, a translator — or translators — must be not only attentive but also creative. Translation always entails sacrifice: it is only occasionally possible, for example, to reproduce wordplay with any degree of exactness. Faithfulness to the overall effect of a Platonov text therefore demands that a translator compensate for inevitable losses by making the most of whatever new possibilities are available in the language into which he is translating. Sometimes this means introducing wordplay where there is none in the original.

The following passage from “Soul,” for example, is more playful — if that is the word — in our version than it is in Russian: “Somebody answered, perhaps Sufyan or some other old man: “You’ve been teaching us to die for a long time. Now we’ve got used to dying and we’ve all come along at once — hurry up and give us death soon, before we forget how to live with it, while everybody’s still merry!” There is no play on *living* with *death* in Platonov’s Russian. There is, however, no English equivalent for the verb Platonov uses, *otuchit’sya*; the best I can do by way of a more literal translation is “before we unlearn ourselves from death.” And, as we have seen, Platonov repeatedly blurs many boundaries — including that between life and death; I like to think that our wordplay would have appealed to him.

Platonov wrote “Soul” in less than two months. We ourselves probably translate ten or twenty times more slowly than he wrote. I was amused to read in a memoir of Platonov by the late Evgenia Taratuta, who worked in the late 1930s for a children’s literature journal, that typists also found his texts difficult: “Platonov wrote in his own way, not like anyone else... The office typists, who were paid by the job, demanded three times the usual rate when they were typing his manuscripts. This was nothing to do with his handwriting. His handwriting was clear and precise. The difficulty was that these typists could look at an entire sentence by any other writer and memorize it at once; as they typed it out, they would already be looking at the next sentence in the manuscript. With Platonov, however, they had to type *by the word*; his thoughts were so original, he put words together in such an original manner, that they had to pay attention to each word in its own right. And that took a great deal more time” [4, p. 101].

As Taratuta suggests, the oddity of Platonov’s style is not primarily a matter of his choice of vocabulary; it lies more in an apparent tendency to fit words together incorrectly, to misuse the most ordinary of words, those we tend hardly to notice: prepositions, conjunctions, possessive adjectives. He uses a surprising preposition; he drains a sentence of emotion by writing “and” where we expect “but;” he inserts a possessive adjective that is redundant to the point of being ungrammatical. In Russian, “my,” “his,” “their,” etc., are not normally used before parts of the body. In the original, the presence of the word “their” in the following sentence is jarring: “Chagataev knew that eating like this was a little harmful, but he was in a hurry to feed everyone up, so their bones would strengthen inside them.” Platonov’s emphasis on the fact that *these* bones really do belong to *these* people makes the reader momentarily imagine the possibility that they might not. The only way to recreate

anything like this effect in English seems to be to do the opposite of Platonov. Platonov inserts "their" where it is redundant; we have omitted "their" where the word is expected. Our final version runs: "Chagataev knew that eating like this was a little harmful, but he was in a hurry to feed everyone up, so bones would strengthen inside them."

Translators often spend a surprising amount of time pondering questions that no other reader, in all likelihood, has ever given any thought to at all. Since Russian is a gendered language, the pronouns by which Platonov refers to the many animals in "Soul" give us no indication as to the actual sex of these animals. A translator, however, cannot escape having to make a decision: should he (or she!) refer to the camel as "he," "she" or "it"? We have chosen to refer to the camel in chapter four as "he," even though it is more normal, in English, to refer to a camel as "it." This camel seems to Chagataev to look remarkably human — which becomes all the more poignant when Chagataev ends up reluctantly eating "him". The English "it" would not only de-sex but also de-personalize the camel. We have, for several reasons, used the pronoun "she" with regard to the two tortoises Chagataev encounters. First, the somewhat magical aura around them makes the use of "it" seem inappropriate; second, both are associated with female characters — the first, implicitly, with Aidym, the second, explicitly, with Vera; third, a Russian reader instinctively imagines a tortoise to be feminine. In folktales and cartoon films, for example, a tortoise invariably bears a feminine name. We have, however, used the pronoun "it" for the old, toothless, bewildered dog. Although the dog is a guardian of the underworld, an incarnation of Cerberus, and although other such dogs in Platonov's work are unambiguously male, Platonov leaves the sex of this particular dog to the reader's imagination.

We speak commonly of the flow of a narrative. Partart of Platonov's genius is his ability to allow any number of whirlpools and counter currents into his prose while still carrying the reader along on the flow of the narrative; the chief problem faced by his translators is the difficulty of doing justice both to these counter currents and to the main narrative. The path of least resistance is to eliminate the whirlpools and counter currents. In our first drafts we have often done this — sometimes because I have failed even to see the complexities, sometimes because I cannot see what function they are fulfilling. Our translation of a passage I have already quoted from "Among Animals and Plants" originally read: "then he would hear the thin, many-voiced drone of the life of midges, small birds, worms and ants, and the rustle

of the small lumps of earth that *these creatures* harried and shifted about, so as to feed themselves and keep acting." It was only after glimpsing the ghostly presence here of the White Sea Canal *zeks* that I felt the confidence to replace the inaccurate "*these creatures*" by the accurate — but surprising — "this population." The process of revision has nearly always been a matter of gradually restoring arresting complexities of this kind.

There is one question on which we were unable to agree: whether or not to translate the title of the first work in this collection. Platonov's own title is *Dzhan*; a Persian word that is used widely throughout Central Asia. Given that the word is as incomprehensible to most Russians as it is to most English people, there is a case for simply transliterating it. On the other hand, most Russian readers — unlike most English readers — would at least sense that the word sounds Central Asian. *Dzhan* is more opaque and off-putting in English than it is in Russian. In any case, *all* the associations of the word "soul" seem entirely appropriate to this intensely emotional work.

Platonov concludes his review of the poetry of Anna Akhmatova with the words, "We shall be inexhaustible in our gratitude to her." It is now forty years since I first tried to translate Platonov; my admiration and gratitude for his achievement continue to grow. All Russians consider Pushkin their greatest poet; in time, I believe, it will become equally clear that Platonov is their greatest prose writer.

Список литературы

1 *Корниенко Н.В.* История текста и биография А.П. Платонова: 1926–1946. М.: Здесь и теперь, 1993. 320 с.

2 *Меерсон О.* Свободная вещь. Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Новосибирск: Наука, 2002. 122 с.

3 *Платонов А.* Взыскание погибших. М.: Школа, 1995. 627 с.

4 *Платонов А.* Воспоминания современников: Материалы к биографии: сб. М.: Современный писатель, 1994.

5 *Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. 424 с.

6 Творчество Андрея Платонова. СПб.: Наука, 2000. Т. 2. 319 с.

7 *Applebaum A.* Gulag. London, Penguin, 2006. 624 p.

8 Essays in Poetics. University of Keele, vol. 26: “A Hundred Years of Andrei Platonov,” Angela Livingstone ed., Autumn, 2001. 167 p.

9 *Ruder* C. Making History for Stalin. Gainesville, University Press of Florida, 1998. 264 p.

10 Solzhenitsyn A. The Gulag Archipelago. London, Harvill Publ., 1995. 496 p.

11 *Sultanova R.* Politics and Music after the Great Revolution: The Situation in the 1930s’, Acacia VII, University of Wisconsin Publ., 1993, no 1.

References

1 Kornienko N.V. *Istoriia teksta i biografiia A.P. Platonova*: 1926–1946 [History of the text and Platonov's biography]. Moscow, Zdes' i teper' Publ., 1993. 320 p. (In Russ.)
2 Meerson O. *Svobodnaia veshch'. Poetika neostraneniya u Andreya Platonova* [A free thing. Poetics of non-estrangement in Andrey Platonov]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2002. 122 p. (In Russ.)
3 Platonov A. *Vzyskanie pogibshikh* [The seeking of the lost]. Moscow, Shkola Press, 1995. 627 p. (In Russ.)
4 Platonov A. *Vospominaniya sovremennikov: Materialy k biografii. Sbornik* [Memoirs of the contemporaries. Materials on biography. Collection]. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1994. 496 p. (In Russ.)
5 Platonov A. *Zapisnye knizhki. Materialy k biografii* [Notebooks. Biographical materials]. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 424 p. (In Russ.)
6 *Tvorchestvo Andreya Platonova* [Andrey Platonov's work]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2000, vol. 2. 319 p. (In Russ.)
7 Applebaum A. *Gulag*. London, Penguin Publ., 2006. 624 p. (In English)
8 *Essays in Poetics*. University of Keele, vol. 26: "A Hundred Years of Andrei Platonov," Angela Livingstone ed., Autumn, 2001. 167 p. (In English)
9 Ruder C. *Making History for Stalin*. Gainesville, University Press of Florida, 1998. 264 p. (In English)
10 Solzhenitsyn A. *The Gulag Archipelago*. London, Harvill Publ., 1995. 496 p. (In English)
11 Sultanova R. *Politics and Music after the Great Revolution: The Situation in the 1930s'*, Acacia VII, University of Wisconsin Publ., 1993, no 1. (In English)

УДК 821.161.3
ББК 83.3(2)

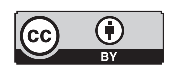
РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОРЕФЛЕКСИИ В СТАНОВЛЕНИИ НОВОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В НАЧАЛЕ XX В.

© 2017 г. Е.А. Городницкий
Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Минск, Республика Беларусь
Дата поступления статьи: 17 декабря 2016 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-268-283

Аннотация: В статье рассматривается становление новой белорусской литературы в первые десятилетия XX в. и роль художественной саморефлексии в процессе осмысления писателями путей и перспектив развития национального словесного искусства. В этот период функции литературной критики и литературоведческих исследований в значительной степени исполняли художественные произведения. В произведениях зачинателей новой белорусской литературы содержались раздумья о природе литературного творчества, связи литературы с действительностью. В 1913 г. состоялась знаменательная дискуссия о соотношении в литературе социального и эстетического содержания. Выдающийся белорусский поэт Максим Богданович не принимал непосредственного участия в этой дискуссии, однако он ответил участникам дискуссии своим прозаическим произведением «Апокриф». Этот рассказ написан в форме притчи. В нем рассказывается о пришествии на землю Иисуса Христа. Христос отвечает на вопрос народного певца о том, необходимо ли его искусство простым крестьянам, которые тяжело трудятся в страдную пору. Красота так же необходима труженику, как и всем людям, говорит Христос. Художник не должен упрекать себя в безделии, ибо его труд необходим людям. Во многих произведениях классиков белорусской литературы: Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича и других авторов начала XX в. — происходит осмысление процесса творчества. В поэме Якуба Коласа «Сымон-музыкант» жизненный опыт художника расценивается как бесценное сокровище, которое подлежит художественному переосмысленню и трансформации. Перед белорусской классической литературой, сформировавшейся в начале XX в., стояла сложная задача соединения социальной направленности произведений с художественными поисками. Эта задача была довольно успешно решена и данный опыт полезен для нашего времени.

Ключевые слова: белорусская литература, художественная саморефлексия, творческий процесс, социальное и эстетическое.

Информация об авторе: Евгений Андреевич Городницкий — кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора, Институт литературоведения им. Янки Купалы Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, ул. Сурганова, д. 1, корп. 2, 220072 Минск, Республика Беларусь.
E-mail: jaharad@mail.ru



THE ROLE OF AUTHORIAL SELF-REFLECTION IN THE DEVELOPMENT OF THE NEW BELARUSIAN LITERATURE (EARLY 20TH CENTURY)

© 2017 E.A. Gorodnitsky

Center of Belarusian Culture Studies, Language and Literature National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Republic of Belarus

Received: December 17, 2016

Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The essay focuses on the development of a new Belarusian literature in the early decades of the 20th century and the ways Belarusian writers reflected on the perspectives of the national literary development. During this period, literary works to some extent took on the functions of literary criticism and literary studies. The works of the founders of the new Belarusian literature contained ideas about the nature of creative writing and the relation of literature to reality. In 1913, there took place an important discussion on the correlation of the social and aesthetic content in literature. A prominent Belarusian poet Maxim Bogdanovich was not directly involved in this discussion but his prose piece "Apocrypha" was an indirect response to the discussants. This story is written in the form of a parable. It tells about Jesus Christ coming on earth. Christ answers the question of a folk singer whether his art may serve simple peasants who toil in the busy season. Working people need beauty like all the rest of us, says Christ. The artist should not reproach himself for idleness because his work serves people. In many other classical works by Yanka Kupala, Yakub Kolas, Maxim Bogdanovich, and other writers of the early 20th century, creative process too becomes a subject of self-reflection. The poem "Symon-Musician" by Yakub Kolas shows that the artist's life experience is a priceless treasure, which is subject to artistic reflection and transformation. Belarusian classical literature that emerged in the early 20th century thus faced a difficult challenge; it had to outbalance the social orientation of literary works with artistic quests. This task was eventually solved and this experience remains actual and useful in our time.

Keywords: Belarusian literature, artistic self-reflection, creative process, the social and the aesthetic.

Information about the author: Evgeny A. Gorodnitsky, PhD in Philology, Associate Professor, Deputy Director, Yanka Kupala Institute of Literature Belarusian Center for Cultural Studies, Language and Literature of the NAS of Belarus, Surganova 1/2, 220072 Minsk, Republic of Belarus.

E-mail: jaharad@mail.ru

В начале XX в., когда в мировой, в том числе в русской, литературе происходили сложные процессы освоения новых способов эстетического осмысления бытия, новых форм художественного выражения, белорусская литература еще только вступала на этот путь.

Впрочем, не все начиналось с «чистого листа». В своих истоках древняя белорусская литература тесно связана с опытом общей восточнославянской и церковнославянской письменности. Во времена Великого княжества Литовского она непосредственно соприкасалась с идеями и художественными концепциями европейского Возрождения. Таким образом, развитие литературы происходило под влиянием многообразных факторов, в сфере пересечения разновекторных культурных традиций.

Однако XVII–XVIII вв. оказались для белорусской литературы не слишком благоприятными. Ими, по существу, завершился богатый художественными свершениями многовековой процесс литературного развития, который, несмотря на определенную мозаичность и разнонаправленность, представлял собой целостное явление.

Лишь к XIX в. белорусская литература начала постепенно возрождаться. Самой характерной ее особенностью становится в это время ориентация на демократического читателя. Эпоха романтизма с его пристальным вниманием к народному мировоззрению и образу жизни, духовным, нравственным ценностям способствовала открытию мира народной фантазии, мифологических образов и сюжетов.

Известным литературоведом, академиком Национальной академии наук Беларуси В. Коваленко была впоследствии разработана концепция ускоренного развития белорусской литературы в XIX–XX вв., в которой основное

внимание уделялось ее взаимодействию с ментально близкими ей славянскими литературами, в первую очередь русской и польской. По мнению В. Коваленко, благотворное влияние этих литератур, как и мирового литературного процесса в целом, обусловило феномен ускоренного развития белорусской литературы, способствовало быстрейшему освоению ею художественных достижений эпохи, формированию разветвленной жанровой системы, оснований поэтики и стилистики [5].

Особенно значимым моментом, во многом предопределившим художественное развитие белорусской литературы в XX в., было снятие в 1905 г. с белорусского языка запрета на его использование в печати. Уже в следующем, 1906 г., появляются первые легальные белорусские общественно-политические газеты — «Наша Доля» и «Наша Нива», сыгравшие (особенно последняя) большую роль в консолидации национального самосознания и определении эстетического своеобразия молодой белорусской литературы. Вокруг редакции «Нашей Нивы» в основном объединяются все существовавшие на то время литературные силы.

Литература — при еще только формирующихся других национальных общественных институтах и структурах — в значительной степени берет на себя их функции. В определенном смысле она заменяет собою историю, социологию, идеологию, психологию и т. п. В 1900-е и 1910-е гг., когда за небольшой в историческом смысле срок белорусская литература смогла достичь классических вершин, ей довелось взять на себя во многом и литературоведческие, литературно-критические функции.

Полномасштабное развитие литературы в виде целостного литературного процесса началось внезапно, почти лавинообразно, хотя и подготавливалось исподволь на протяжении предыдущего столетия. Естественно, что литературоведческая, аналитическая традиция к этому моменту не успела в достаточной степени сложиться. В XIX в. исследования белорусской словесности были сосредоточены в основном на освоении фольклорного наследия, имели преимущественно народоведческий характер.

В ситуации, когда назрела необходимость осмысления новых процессов в литературе, определения ее магистрального пути, а литературная критика еще только зарождалась параллельно с самой литературой — в этой ситуации сами писатели обращают пристальное внимание на течение литературного процесса, на осмысление природы художественного творчества,

в первую очередь на особенности национального поэтического восприятия и миросозерцания. Показательно, что первую историю белорусской литературы написал Максим Горецкий, один из классиков белорусской прозы XX в. [3].

Для белорусской литературы начала XX в. становится актуальным средством самопознания художественная саморефлексия. Для авторов того времени характерна сосредоточенность на вопросах, связанных с природой художественного творчества, истоками и назначением искусства, характером его взаимодействия с действительностью. Это обусловливалось целым рядом причин. Пожалуй, самой главной из них была необходимость определения границ и возможностей искусства именно в тех специфических условиях восстановления активного литературно-художественного процесса, формирования новой литературы на новых социальных основаниях, с учетом изменившегося социального поля литературы, культурной парадигмы, новой общественно-политической ситуации. Первые шаги новой литературы в новых условиях ее существования должны были быть осознанными, осмысленными.

Второй причиной литературной саморефлексии, осмысления художественного опыта именно в самих литературных произведениях, было то, что в то время еще почти полностью отсутствовали литературная критика, литературоведческая наука, которые могли бы взять на себя эти задачи. Они находились пока что в зачаточном состоянии.

Историограф белорусского литературоведения и критики М. Мушинский отмечает как характерную особенность литературного процесса, что «в белорусской литературе начала XX в. множество стихов о поэте и поэзии, о роли поэта в общественной жизни и назначении художественного слова» [4, с. 70]. Это явление рассматривается им как неслучайное, закономерно вытекающее из той ситуации, которая складывалась на то время. «По сути мы имеем здесь дело с произведениями, в которых обосновывалась идейно-эстетическая программа, художественное кредо поэтов, которые осознавали себя представителями национальной литературы», — пишет М. Мушинский в «Истории белорусской литературы XX века». «То есть Купала и Колас, Богданович и Гарун средствами поэтического языка делали дело, которое должна была делать собственно литературная критика, призванная помочь самосознанию литературы» [4, с. 70]. Здесь речь идет о том, что аналитическую и интерпретационную миссию литературной критики возложила на себя поэзия, но, по сути, подобное явление распространялось и на все другие жанро-

вые разновидности молодой белорусской литературы. Просто, поэзия была тогда ведущим жанром, именно в поэтическом творчестве (в «песне») в сконцентрированном виде проявлялись самые актуальные эстетические, философские, общественные, моральные проблемы того времени, поэзия была ярчайшим выражением не только насущных забот и нужд общества, которое формировалось, но и исконных духовных ценностей народа, его художественных представлений, зафиксированных в образах, символах и архетипах, что имели глубокие исторические корни.

Нужно также учитывать то, что стремление национальной литературы к рефлексии над вопросами искусства находилось в русле общей тенденции мирового художественного развития. Роль художественной саморефлексии в литературе XX в. возросла весьма ощутимо, став одной из ее определяющих черт. В литературе конца XX в. эта характерная особенность приобретает иногда даже определенное негативное значение, во всяком случае воспринимается некоторыми критиками как не очень желательная. Невозможно сводить, заявляют они, все содержание и предмет литературы к одной теме, посвящая литературное произведение тому, как оно создается, сосредоточивая внимание исключительно на самом процессе творения. Критика видит в такой односторонней направленности выявление крайностей современной постмодернистской литературы.

В белорусской литературе внимательное отношение к проблемам творчества является одной из ее характерных признаков. Этот процесс художественного самоанализа, осмысления создателями литературных произведений самой природы художественного творчества имеет в истории белорусской литературы нового времени свои наиболее ярко выраженные периоды. В этом смысле наиболее характерными представляются два периода — начало XX в. и его завершение (стыки веков вообще являются чаще всего ярким выражением переходности в художественном развитии, выявлением наиболее характерных потенций).

Начало XX в. — исключительно важный период в истории белорусской литературы, оказавший мощное воздействие на всю ее дальнейшую историю, предопределивший во многом ее пути. Это время, которое справедливо называется эпохой национального Возрождения, характеризуется чрезвычайно активными социально-общественными и культурообразующими процессами. В художественном отношении он определяется заметным воздействием

неоромантизма, интенсивными и напряженными духовными, эстетическими, философско-нравственными поисками, попытками освоения эстетического пространства модернизма, становлением и укреплением реалистического направления. В это бурное время развития национальной литературы пристальное внимание к вопросам художественного творчества понятно и объяснимо.

Особенно замечателен пример Максима Богдановича, одной из самых ярких, в определенном смысле легендарных фигур в белорусской литературе нового времени. Поэт, привнесший в белорусскую поэзию гармоническую упорядоченность классических стихотворных форм, он оказал значительное влияние также на развитие белорусской прозы, литературоведения и критики первых десятилетий прошлого века. По существу, именно Максим Богданович с его литературными обзорами, аналитическими статьями, рецензиями стоит у истоков белорусского литературоведения и критики. Гениальный белорусский поэт, которому суждено было прожить всего лишь двадцать пять лет, с единственной изданной при жизни книгой вошедший в круг классиков, первым попытался осмыслить феномен ускоренного развития белорусской литературы в начале XX столетия. В данном случае мы имеем дело с воплощением в своеобразном единстве творческого и аналитического начал, с взаимодействием художественной рефлексии и саморефлексии (в поэзии М. Богдановича заметно проявляется рациональное начало).

М. Богданович придавал большое значение проблеме соотношения эстетического самосознания национальной литературы и ее взаимодействия с художественными традициями мировой литературы. За небольшой срок своего активного развития новая белорусская литература, и в первую очередь, безусловно, поэзия, по Богдановичу, «прошла все пути, а зачастую и тропки, которые поэзия европейская прокладывала более ста лет. Из наших стихотворений можно было бы легко создать “краткий повторительный курс” европейских писательских направлений последнего (т. е. девятнадцатого. — *Е.Г.*) века. Сентиментализм, романтизм, реализм и натурализм, наконец, модернизм — все это, иной раз даже в разнообразных течениях, отразила наша поэзия» [1, с. 287] — с воодушевлением отмечает М. Богданович. Правда, тут же оговаривается, что при таком *ускоренном* освоении неизбежны определенные издержки. Литература отразила основные тенденции и направления в мировой культуре, но в силу обстоятельств вынуждена была осваивать их «бегло, неполно». И все же сама возможность, сам факт такого освоения мирового

художественного опыта литературой, которая еще совсем недавно являла собой своеобразный «андеграунд», представляются одному из белорусских классиков необычайно существенными.

Если проблема соотношения *своего* и *заимствованного* в связи с выбором белорусской литературой путей дальнейшего развития представлялась для ее создателей одной из самых актуальных, то еще более злободневной в начале XX в. являлась для них проблема поиска оптимального соединения социальной, демократической направленности литературы с возрастающими эстетическими запросами читающей публики.

Формирующаяся в XIX в. вокруг идеи служения народу, возвращения ему давних долгов, новая белорусская литература осознает в качестве одной из важнейших задач, стоящих перед ней, определение реального соотношения между социальным и эстетическим. Ее дальнейший путь будет пролегать между этими Сциллой и Харибдой всякого художественного процесса.

Собственно, никто из творцов новой белорусской литературы в преддверии бурных событий XX в. не сомневался в том, что осознание своего гражданского долга — необходимейшее качество художника. В то же время оставался открытым практический вопрос о степени включенности в социально ориентированные интенции писателей новых эстетических, художественных форм, философско-нравственных представлений. Как раз по отношению к этому вопросу и обозначились в 1910-е гг. определенные расхождения в позициях участников белорусского художественного процесса.

В 1913 г. на страницах газеты «Наша Нива» прошла дискуссия о перспективах развития белорусской литературы в XX в., в ходе которой были довольно отчетливо заявлены основные точки зрения на волнующую проблематику. Дискуссия стала знаменательным явлением в истории белорусской литературы, сохраняющим определенное значение до настоящего времени. Это один из узловых моментов становления белорусской литературно-аналитической мысли, оказавший существенное влияние на последующие литературоведческие концепции.

Дискуссия в «Нашей Ниве» началась статьей Вацлава Ластовского, упрекавшего белорусских писателей в том, что они, по его мнению, не привлекают внимание своего читателя к красоте окружающего мира, сосредоточиваясь исключительно на социальных проблемах. Оппоненты, отвечая В. Ластовскому, ссылались на то, что гражданское служение художника своему народу

на данный момент является *первоочередной* задачей, что «петь веселые песни» в то время, когда стонет народ, является нравственно ущербным занятием. Когда будет снято с народа ярмо социального угнетения, только тогда можно будет позволить себе обратиться к воспеванию красот природы.

Если исходить из формальных результатов, то последнее слово в дискуссии осталось за теми, кто ставил на первое место не художественные поиски, а гражданский долг писателя. И в дальнейшем развитии белорусской литературы это направление на многие десятилетия стало приоритетным, соединив в себе демократические устремления «открывателей народа» XIX в. с идеологическими установками теории соцреализма.

Однако положительный результат обсуждения проблемы соотношения эстетического и гражданственного состоял все-таки в другом. Поднятые вопросы все же не повисли в воздухе, дискуссия вызвала определенный отзвук непосредственно в самой литературе. Некоторые авторы по каким-то причинам не смогли или не посчитали необходимым принять прямое участие в дискуссии, но отозвались на нее своими произведениями. Одним из таких ответов был рассказ-притча М. Богдановича, написанный в форме апокрифа.

В «Апокрифе» по белорусской земле в сопровождении апостола Петра и святого Юрия (высоко чтимого белорусами) проходит Иисус Христос. По своему виду они не отличаются от крестьян, которые во время страды заняты тяжелым трудом, — босы, одеты в крестьянские свитки. К ним подходит единственный человек, не занятый трудом, деревенский музыкант. Музыкант ощущает себя лишним среди людей, занятых добыванием хлеба насущного. С этими своими сомнениями он и обращается к Христу. «Стыдно мне, — говорит он, — ибо сегодня день труда и все обихаживают землю; один я жалкий человек» [1, с. 50].

Необходимо заметить, что в белорусском фольклоре и в близких к нему литературных течениях XIX–начала XX вв. музыкант («муз**ы**ка») чаще всего предстает символическим воплощением образа творца, народного певца, *«песняра»*, традиционное предназначение которого заключается в том, чтобы разогнать печали труженика, помочь ему хоть на короткое время забыть о своих нуждах и горе. Еще более существенна его роль как выразителя народных чаяний, народного заступника.

Музыкант М. Богдановича заметно выделяется из этой традиции. Ни утешать страждущих, ни забавлять трудящихся он не может, не причинив

самому себе моральной травмы. «Стыдно мне» — этот нравственный императив лежит в основе противоречия между служением искусству и служением обществу, которое представляется неразрешимым не только для героя «Апокрифа» М. Богдановича, но и для большинства белорусских писателей начала XX в. «И ноты веселые стыдно брать музыкантам» [8, с. 50] — напишет в стихотворении «Небывалые времена», датированном 1905-м годом, Тетка (Алоиза Пашкевич), одна из самых чутких к проблемам своего времени поэтесс.

Что же отвечает Христос на жалобы музыканта? Он обращает внимание на то, что жизнь народа неразрывно связана с искусством, в частности с песней. Под пение человек приходит в этот мир и под пение уходит из него. Но, учитель, обращается к нему апостол Петр, жизнь этих людей настолько тяжела, что они порой не имеют корки хлеба. Разве им в таком положении до песен? На что Христос отвечает: неужели нужно их, терпящих жестокие жизненные тяготы, лишать еще и красоты? Петр продолжает спорить с учителем. Пусть тогда, говорит он, в песнях кроме красоты будет еще и польза для души, «мысли добрые и поучительные».

Несомненно, что взгляды, выражаемые Петром в рассказе М. Богдановича, сходны с позицией некоторых участников «нашенивской» дискуссии. Именно для них звучит ответ Христа: «Нет красоты без добра, ибо сама красота и есть добро для души» [1, с. 51]. Оглянитесь вокруг, говорит Иисус, посмотрите на колышущиеся хлеба. Среди колосьев растут васильки. И труженик не вырывает их, как сорняки, потому что душа его отзывчива на красоту.

«Я же говорю вам, — заключает Христос свое поучение, — хорошо быть колосом; но счастлив, кому дано быть васильком. Ибо зачем колосья, если нет васильков?» [1, с. 52].

Таким образом, М. Богданович, используя притчу, заявляет о своей позиции в споре: противопоставления эстетического и социального вообще не должно быть, красота — неотъемлемая часть жизни любого человека, и художник не слуга и не изгой, а полноправный член общества.

Почему М. Богданович не принял непосредственного участия в дискуссии, не высказал свои мысли в ходе обсуждения вопросов, которые, несомненно, занимали его на протяжении всей творческой жизни? На это есть несколько ответов. Во-первых, не совсем простыми были его взаимоотношения с редакцией «Нашей Нивы», если принять во внимание первоначальные трудности с публикацией там его произведений. Некоторые сотрудники редакции

воспринимали молодого поэта как эстета и даже декадента. Во-вторых, для М. Богдановича как раз более характерен именно такой способ выражения своих эстетических взглядов — через образы и мотивы своих поэтических и прозаических произведений.

Художественная саморефлексия издавна присуща белорусской словесности. Но наиболее выразительно она проявилась в начале XX в., в период формирования новых принципов и способов художественного выражения. И на протяжении всего XX в. не ослабевал интерес белорусских писателей к проблемам творчества. Новая белорусская литература стремилась к овладению сложной художественной формой, к жанровому и стилевому разнообразию. Оставаясь в глубинной своей сути верной генетическому коду, сформированному столетиями предыдущего развития и отражающему мировоззренческие приоритеты и модели эстетического восприятия, белорусская литература в то же время чутко реагировала на глобальные философско-эстетические метаморфозы, характерные для мирового художественного процесса.

Классики белорусской литературы Янка Купала, Якуб Колас, Максим Богданович стремились проследить и осмыслить процесс словесного творчества, определить его механизмы, обозначить ориентиры и перспективы дальнейшего развития национальной литературы. Они исходили из основополагающей мысли о первичности жизненного опыта, его определяющем значении в формировании художественного мировоззрения. Вера в необычайную мощь художественного слова у белорусских авторов первых десятилетий XX в. зиждется на убежденности в неиссякаемости его основного источника — жизни, осуществляющейся по извечным природным законам. Сама здешняя земля, сама жизнь рождает поэзию — такова концептуальная метафора, широко распространенная в произведениях белорусской литературы.

Знаковое для белорусской литературы произведение, в котором осмысливаются пути искусства, — поэма Якуба Коласа «Сымон-музыкант» предваряется авторским вступлением, где в образной форме выражено понимание поэтом характера соотношений и взаимодействия мира реального и мира художественного. Поэт на протяжении всей жизни собирает бесценное сокровище («скарб»), он тысячами нитей, «из которых жизнь основана и соткана, и бытие с небытием соединены» [6, с. 5], связан со всем сущим. Миссия художника, по существу, заключается в возращении миру взятого у него «в долг». Преобразованный, внутренне пережитый жизненный и эстетический опыт,

осуществляясь в произведении, вновь возвращается к своим истокам, становится ощутимым и представимым в художественной форме.

Герой повести Змитрока Бедули «Соловей» (тоже, кстати, Сымон) мечтает о том, чтобы собрать воедино все «голоса земли», стать хотя бы на короткий миг властелином всего многообразия звучащей жизни, чтобы затем «понемногу, капельками, выпускать их оттуда» [2, с. 14], вовращать миру его сущность — в художественно освоенном и преображенном виде.

Лирический герой Янки Купалы в стихотворении «Моя наука» находит утешение в том, что вместо «книжной премудрости» его «обучали» белорусские просторы («восходы полей и селений реченья / науку свою приносили мне в дар») [7, с. 67]. Жизненная практика, обусловленная нравственными и мировоззренческими ориентирами, активно проникает в эстетическую сферу, воздействует на характер поэтики, стилевое своеобразие. Созревающие хлеба, цветущий в солнечном блеске луг, журчащая речушка — все у Купалы оказывает воздействие на размеренное течение его стиха, упорядоченность ритма, «гармонию вводит в распевном звучаньи» [7, с. 67].

Художественный мир Янки Купалы, в котором по-своему преломляются импрессионистические, символистские и неаромантические стилевые признаки, прочно соотносится с реальной жизнью. Однако это именно мир художественный, т. е. организованый по художественным законам. В нем стихийность субъективных ощущений, эмоциональность поэтических устремлений уравновешиваются динамичной, но одновременно и четко структурированной формой художественного воплощения.

Социальное и эстетическое активно взаимодействуют как раз в том случае, если художественная форма предстает как действующий фактор воздействия на сознание читателя, если она выполняет не только свои специфические функции художественного выражения, но и является основой для расширения духовных и мировоззренческих перспектив реципиента. Особый эффект от взаимодействия социальных и эстетических, художественных аспектов поэтического творчества наблюдается, по нашему мнению, тогда, когда есть основания говорить о проявлении классического стиля в поэзии.

Белорусская поэзия классического типа формировалась как раз в то время, когда реалистичный стиль входил в активное взаимодействие со стилями иной направленности. Однако при этом сохранялась в качестве определяющей сущностная особенность этого течения, а именно ее жизнетворящий

потенциал, позитивная направленность на утверждение важнейших духовных и нравственных ценностей, на поиски прочной экзистенциальной опоры в жизни человека.

Мировоззренческие установки выражались не только в непосредственно сформулированном и выраженном в поэтическом дискурсе виде, но и через художественную форму, ритмико-интонационную организацию поэтического выражения, звукозапись. Некоторые исследователи, к сожалению, не обращают должного внимания на это обстоятельство. Поэтому для них принадлежность того или иного поэтического произведения, или творчества автора в целом, к определенному художественному направлению и стилевому течению определяется исключительно тем, что непосредственно выражается автором или лирическим героем.

Белорусская классическая поэзия, становление которой происходило в условиях активизации в мировом литературном процессе авангардистских и модернистских тенденций, оказывала воздействие на сознание и мировоззрение своего читателя не в последнюю очередь и своей формой, способом структурной организации жизненного и художественного материала. И в этом плане позитивное воздействие художественной формы исходило не только от М. Богдановича, усилия которого были сосредоточены на доведении формальных компонентов стиха до предельной степени совершенства, но и от Янки Купалы, Якуба Коласа, Алеся Гаруна, Змитрока Бедули и других поэтов, которые утверждали своим творчеством принципы отношения к классическому стиху как способу поэтического выражения.

К концу XX в. белорусская литература пришла обогащенной значительным опытом, с крупными художественными достижениями во многих жанрах. Но ситуация опять оказалась непростой. Снова возникают вопросы о сущности и предназначении словесного искусства, его роли в обществе. В белорусской литературе активизируются поиски самоидентификации. Заявляют о себе новые литературные группировки, которые определяют свое отношение к литературной практике, общественным и эстетическим взглядам своих предшественников. Нередко представителей старших поколений упрекают в конформизме, в излишней социологизации. Высказывается мнение, что литература должна быть в первую очередь искусством, что важнее всего ее эстетические качества. Как видим, в чем-то эти новые споры напоминают старые.

Опыт художественной саморефлексии в белорусской литературе начала XX в., осмысления ею своих возможностей и перспектив, остается актуальным и в наше время. В частности, представляется перспективным подход к литературному творчеству не только как самовыражению художника, но и проявлению его нравственно-философских исканий, видения мира во всем его многообразии и сущностной определенности.

Список литературы

1 *Багдановіч М.* Поўны збор твораў: у 3 т. Мінск: Беларуская навука, 1993. Т. 2. 461 с.
2 *Бядуля Змітрок.* Збор твораў: у 5 т. Мінск: Мастацкая літаратура, 1987. Т. 3. 358 с.
3 *Гарэцкі М.* Гісторыя беларускае літаратуры. Выданьне чацьвертае перапрацаванае. Менск: Дзяржаўнае Выдавецтва Беларусі, 1926. 256 с.
4 Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Аддзяленне гуманітарных навук і мастацтваў ордэна Дружбы народаў Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы. Мінск: Беларуская навука, 1999. Т. 1: 1901–1920. 583 с.
5 *Каваленка В.А.* Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. Развіццё беларускай літаратуры XIX–XX стагоддзяў. Мінск: Навука і тэхніка, 1975. 333 с.
6 *Колас Якуб.* Новая зямля; Сымон-музыка: паэмы. Мінск: Юнацтва, 1990. 270 с.
7 *Купала Янка.* Поўны збор твораў: у 9 т. Мінск: Маст. літ., 1997. Т. 4: Вершы, пераклады 1915–1929. 445 с.
8 *Цётка.* Творы. Мінск: Мастацкая літаратура, 1976. 302 с.

References

1 Bahdanowich M. *Pouny zbor tworau u 3 t.* [Complete collected works: in 3 vol.]. Minsk, Belaruskaja navuka Publ., 1993. Vol. 2. 461 p. (In Belorussian)

2 Biadulia Zmitrok. *Zbor tworau u 5 t.* [Collected works: in 5 vol.]. Minsk, Mast. lit. Publ., 1987. Vol. 3. 358 p. (In Belorussian)

3 Haretski M. *Historyya belaruskaye litaratury* [History of Belarusian Literature]. Vydan”ne chac”vertae peraroblenae. Minsk, Dzjarzhawnae Vydavectva Belarusi Publ., 1926. 256 p. (In Belorussian)

4 *Historyya belaruskay litaratury XX stahoddzia u 4 t.* [History of the 20th century Belarusian Literature century: in 4 vol.], Nacyjanal”naja akadjemija navuk Belarusi, Addzjalenne gumanitarnyh navuk i mastactvaw ordjena Druzhby narodaw Instytut litaratury imja Janki Kupaly. Minsk, Belaruskaja navuka Publ., 1999. Vol. 1: 1901–1920. 583 p. (In Belorussian)

5 Kawalenka W.A. *Wytoki. Uplywy. Paskoranasc. Razwiccio belaruskay litaratury XIX–XX stahoddziau* [Origins. Influences. Acceleration. The development of Belarusian literature in the 19th–20th centuries]. Minsk, Navuka i tjehnika Publ., 1975. 333 p. (In Belorussian)

6 Kolas Yakub. *Novaja zjamlja; Symon-muzyka: pajemy* [New land; Symon-Musician: Poem]. Minsk, Junactva Publ., 1990. 270 p. (In Belorussian)

7 Kupala Yanka. *Pouny zbor tworau u 9 t.* [Complete collected works: in 9 vols.]. Minsk, Mast. lit. Publ., 1997. Vol. 4: Vershy, peraklady 1915–1929 [Poems, translations (1915–1929)]. 445 p. (In Belorussian)

8 Tsiotka. *Twory* [Works]. Minsk, Mast. lit. Publ., 1976. 302 p. (In Belorussian)

УДК 398
ББК 82

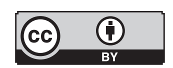
СИМВОЛИКА ДЕРЕВЬЕВ В ФОЛЬКЛОРЕ И ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ СЛАВЯН: ЯБЛОНЯ

© 2017 г. Т.А. Агапкина
Институт славяноведения РАН, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 20 января 2017 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-284-305

Аннотация: В статье рассматривается мифопоэтический образ яблони и ее ритуальное использование в традиционной культуре и фольклоре славянских народов. Работа выполнена на фольклорном материале с привлечением этнографических и языковых фактов, уточняющих и развивающих фольклорную символику яблони. Исследование показывает, что этот образ складывается из нескольких достаточно автономных фрагментов. Яблоня и яблоки на ней являются своего рода семейной метафорой и символизируют мать и ее ребенка. В свадебном фольклоре по преимуществу яблоня соотносится с невестой, а также указывает в целом на свадебный обряд, не говоря уже о том, что ветки яблони широко используются в самом обряде (в качестве ритуального деревца, материала для изготовления свадебного знамени, венков для новобрачных, украшений для свадебного каравая и т. д.). Еще одна ипостась яблони в фольклоре — это образ древа познания; он связывает яблоню с большим количеством легендарных этиологических сюжетов, таких как искушение Евы змеем, грехопадение первых людей, происхождение адамова яблока (кадыка), запрет есть яблоки до Преображения и некоторыми другими. Вместе с тем при всей их автономности фрагменты мифопоэтического образа яблони являются частью единого фольклорного универсума, в рамках которого они активно взаимодействуют друг с другом.

Ключевые слова: яблоня, символика, этноботаника, славяне.

Информация об авторе: Татьяна Алексеевна Агапкина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт славяноведения РАН, Ленинский пр., д. 32 а, 119991 Москва, Россия.
E-mail: agapi-t@yandex.ru



TREE SYMBOLISM IN SLAVIC FOLK CULTURE: APPLE TREE

© 2017. Tatyana A. Agapkina
Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia
Received: January 20, 2017
Date of publication: March 25, 2017

Abstract: The essay focuses on the mythopoetic image of the apple tree and its ritual use in traditional culture and folklore of the Slavic nations. The work employs folklore material alongside ethnographic and linguistic data that accentuates and develops the folklore symbolism of the apple tree. I argue that this image is comprised of a number of relatively autonomous fragments. The apple tree and its apples are a family metaphor of a kind symbolizing a mother and a child. In wedding folklore, the apple tree stands for a bride as the wedding ritual testifies; apple tree branches are widely used in the ritual itself (as a ritual tree or as material used in the making of a wedding banner, wedding wreaths, decorations for a wedding loaf [karavai], etc.). Another manifestation of the apple tree in folklore is the tree of knowledge; it relates the image to a large number of legendary etiological plots such as: Eve's temptation by the Serpent, fall of Eve and Adam, the origin of Adam's Apple (adam), prohibition to eat apples before the church holiday of Transfiguration and some others. At the same time, their autonomy regardless, the fragments of the mythopoetic image of the apple tree form part of the solid folklore universe and counteract with each other within this framework.

Keywords: apple tree, symbolism, ethnobotany, Slavs.

Information about the author: Tatyana A. Agapkina, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Ave 32a, 119991 Moscow, Russia.

E-mail: agape-t@yandex.ru

Исследование растительной символики, в том числе символики деревьев и кустарников, составляет заметный фрагмент современного научного дискурса (фольклористического, этнографического, этнолингвистического), связанного с изучением традиционной культуры в целом. Эта работа, теоретически говоря, может вестись в двух направлениях. С одной стороны, продуктивным представляется создание универсальной модели описания отдельных фито- и специально- дендросимволов, что позволит изучать отдельные символы не изолированно друг от друга, а в их взаимосвязи. С другой стороны, построению такой общей модели не противоречит внимание к отдельным дендросимволам. «Портрет» каждого конкретного дерева, написанный с опорой на разножанровые и полиэтничные славянские материалы, безусловно, всегда будет разнообразнее, богаче и сложнее, нежели схематичная зарисовка, лежащая в его основе (о двух подходах к описанию растительной символики см. нашу работу: [1]). Один из таких кратких «портретов» предлагается в настоящей статье.

Яблоня (Pyrus Malus) — вид деревьев рода Pyrus, одно из самых популярных плодовых деревьев в славянском фольклоре, обрядности и верованиях, дерево, которое практически всегда и везде соотносится с комплексом положительных значений (ростом, цветением, плодородием, здоровьем, счастьем, красотой, любовью и т. д.). Согласно белорусской легенде, на яблони отдыхает Богородица, когда сходит на землю, и поэтому «живой» яблони нельзя срубать ([24, с. 127] Витебская губ.). В песенном фольклоре яблоня является одним из воплощений мирового древа, в частности в сербской песне под яблоней, крона которой достигает неба, Мария зовет Иоанна, чтобы он крестил Бога в Иордане: «Расла јабука крај сињег мора, /

Граном до неба, стаблом до земље, / Под ном сеђаше света Марија. Викала, викала светог Јована: /Да ли можеш и да л' хоћеш Бога крастити / У Јордан води...» [Росла яблоня у синего моря, ветвью до неба, стволом до земли, под ней сидела святая Мария. Звала, звала она святого Иоанна: можешь ли ты крестить Бога в воде Иордана...] ([4, с. 144] Воеводина). В восточнославянских сказках яблоня выступает в роли чудесного помощника, см. сюжеты в рамках типа «Чудесная задача»: (СУС 480 А* [35]) — сестра отправляется спасать своего брата, найти его помогают кот, яблоня, березка, печь, дверь и т. д., а также типа «Чудесный помощник»: (СУС 511 [35]) — сироте помогает в хозяйстве корова; когда ее убивают, на ее косточках вырастает яблоня, плоды которой может сорвать только сирота; сирота становится женой царевича.

Яблоня традиционно вызывала исследовательский интерес: о ней начиная с конца XIX в. и по сегодняшний день писали П. Соботка [55, s. 141–144], Я. Коштял [48, s. 255–260), В. Чайканович [41, с. 107–115], А.Б. Мороз [21], М. Босич [5], М. Детелич [11] и многие др. В этих и других работах немало внимания уделено также и символике самого плода — яблока, однако специально этот вопрос мы рассматривать не будем.

Использование яблони в обрядах и магических актах довольно разнообразно, однако значительную их часть мы оставим в стороне. И прежде всего мы не будем рассматривать огромный пласт магических ритуалов, которые традиционно совершались в рамках народных календарных праздников и почитаемых дат и были направлены на повышение урожайности плодовых деревьев (деревьям символически «угрожали», чтобы устрашить их и заставить плодоносить; их трясли, чтобы пробудить от зимнего сна, и т. д.). Такого рода ритуалы многочисленны и разнообразны, однако достаточно универсальны, причем по крайней мере в двух отношениях: во-первых, они известны, с разными вариациями, практически по всей Европе, а во-вторых, эти магические ритуалы в равной мере относятся ко всем культивируемым плодовым деревьям, а не только к яблоне.

Поэтому мы сосредоточим внимание преимущественно на фольклорных контекстах, в которых фигурирует яблоня как дерево, и прежде всего на тех из них, которых наиболее репрезентативны с точки зрения изучения символических аспектов этого образа. Этнографический и языковой материал привлекается не сам по себе, а лишь тогда, когда он дополняет фоль-

клорный и позволяет глубже раскрыть отдельные аспекты исследуемого образа-символа.

Будучи деревом «женским» (по грамматическому роду своих названий в славянских языках) и плодовым, **яблоня символизирует мать, а ее плод, яблоко, — новорожденного и ребенка вообще**. Эти значения характерны прежде всего для фольклорных контекстов с их развитым ассоциативным полем, ср., например, заговор на легкие роды: «Стоить яблоко на яблонцэ. Яблонько, распустися, а младенец, покажыся»[1] (Замошье Гомельской обл.); пословицу: «Не відкотить ся ябко далеко від яблоні, а хоть ся відкотить, то ся хвостиком оберне» [Яблоко от яблони далеко не откатится, а если и откатится, то хоть хвостиком (к ней) повернется] ([12, с. 43] Галиция); причитание матери по умершему младенцу: «Як яблочко од яблоньки одкотылося, так ты од мене, мое дытяточко, одрознилося» [Как яблочко от яблони откатилось, так и ты от меня, мое дитячко, отделилось] ([10, № 181] Черниговская губ.) и нарратив о том, как души трех некрещеных младенцев «явились» в виде яблочек на не приносившей много лет плодов яблоне ([49, s. 378] Польша).

Естественно, что благодаря этим ассоциациям яблоня была вовлечена в обряды и магические ритуалы, касающиеся детей и деторождения. При всем их внешнем разнообразии суть ритуалов всегда состояла в том, чтобы приобщить ребенка к красоте яблони и ее плодов, к фертильности и силе этого плодового дерева, к общей позитивной ауре, окружающей яблоню. Приведем лишь несколько примеров. Повседневная бытовая практика рекомендовала женщине еще во время беременности смотреть на яблоню, чтобы ребенок был здоров и румян; если же беременность приходилась на зимнее время, то она должна была смотреть на яблоки ([19, с. 48] с.-зап. Болгария). Общеславянским был обычай выливать воду после первого купания ребенка повитухой, а также после крестинной купели под плодоносящие деревья, в том числе сладкую яблоню, чтобы дитя было счастливым [51, s. 668], «шоб дитятко росло як яблонька»[2] (Макишин Черниговской обл.). При первых шагах ребенка мать «вынимала» из земли следы его ступней и закапывала их под яблоней, «чтобы ребенок был красивым» [31, с. 303]. В сербском Банате, когда мальчику исполнялось семь лет, его тетя шила ему первые штаны и рубашку, сидя при этом под яблоней, приносящей больше всего яблок [5, с. 397], и т. д.

1 Полесский архив Института славяноведения РАН. Москва.

2 Полесский архив Института славяноведения РАН. Москва.

Гораздо богаче, глубже и разнообразнее оказывается **свадебно-женская символика яблони**. Дерево, ассоциирующееся с цветением, красотой и плодоношением, выступает в фольклоре и магии и как символ любви и совокупления (см. ниже о легендах, в которых яблоко с древа познания выступает как знак грехопадения), и как символ фертильности, и как символ самой девушки брачного возраста, прежде всего невесты, и как символ свадьбы как обряда. Это объясняет многое в свадебной терминологии и фразеологии, в образности лирических и свадебных песен и наконец в ритуальной атрибутике самого обряда.

В лирических и свадебных песнях разных славянских народов эротический смысл имели мотивы срывания яблок с яблони, а также поливания яблони. У поляков над Рабой во время крестин девочки крестные сплетали для нее из травы или соломы «косу» с лентами, которую крестный подвешивал на плодовом дереве как можно выше; пока он это делал, крестная исполняла, стоя под деревом, припевки, в которых присутствовали сексуально-эротические мотивы: «Cerwone jabłuszko ma jabłoni wisi — urwijze go Jasiu, a dej do Marysi!» [Красное яблочко на яблоне висит — сорви его, Яся, и дай Марысе] [56, s. 129–130], что, по-видимому, должно было обеспечить девушке в будущем внимание парней; см. аналогичный смысл в черногорской свадебной песне, где говорится о том, как девушка срывает яблоко с посаженной молодцем возле воды чудесной яблони: «Ђевојка млада најпрво пружила руку десницу да краде Јову јабуке. Јово јој руке ухвати...» [Девица молодая сперва протянула руку правую, чтобы украсть у Йово яблоки. Йово ее за руку схватил...] [9, с. 137]. На свадьбе в Лодзинском воев. (Польша) изготовление и установка свадебного деревца, называемого *jabłoneczka*, сопровождались исполнением песен, имевших в том числе и эротический подтекст: «Musisz, Janku, jabłoneczke podliwać, to i bedzies duzo jabłek z ni zrywać» [Должен ты, Янек, яблоньку поливать, тогда и будешь много яблок с нее срывать] [45, s. 140]. В любовной магии была известна практика хлестать яблоневой веткой потенциального партнера. Так, у героев сербского Баната, молодой человек, придя сватать девушку, слегка ударял ее яблоневой веткой, чтобы она его полюбила [2, с. 237].

Яблоня символизировала и просто плодоносящее начало, столь значимое для молодоженов, ср. кашубское выражение (основанное в том числе на местной традиции одаривать молодых яблоками на свадьбе), в кото-

ром новобрачных сравнивают с плодовитостью яблони: *plennô jak jabłónka (w jabłuszka)* [плодовито, как яблонька (яблочками)] ‘о молодой паре’). В сербском Банате в воду, в которой невеста должна была мыться перед свадьбой, клали на ночь яблоко, а после мытья выливали ее под плодоносящую яблоню, чтобы она была здоровой и имела детей [5, с. 398].

Наконец, в девичьих гаданиях о замужестве яблоня символизировала свадьбу. У словаков и мораван в канун Андреева или Юрьева дня девушки плели ветки и кидали их назад, за спину: считалось, что, если венок упадет на яблоню, девушка в течение года выйдет замуж [44, s. 315]. В популярных предрождественских гаданиях, известных в разных областях славянского мира, расцветание к Рождеству яблоневой ветки, поставленной в воду за пару недель до праздника, также предвещало девушке замужество, что, безусловно, поддерживалось цветовой ассоциацией: белые цветы яблони — белое убранство невесты.

Еще П. Соботка обращал внимание на то, что в народных песнях яблоня символизировала девушку вообще и девушку-невесту в частности [55, s. 141]. Заметим, однако, что эта символическая связь неоднозначна. В некоторых контекстах она могла быть прямой, т. е. фактически имела характер знака. Так, в Вологодской обл. едущему сватать желали: «Яблоня в сани», где «яблоня» просто означала невесту [42, с. 105]. Чаще яблоня символизировала девушку (например, в сновидениях или их пересказах), и в таком случае эти два образа связывали более сложные отношения. Например, в известном свадебном причитании невеста пересказывает свой сон, в котором она видит себя в образе яблони: «…Тут нашла, молодешенька, я избище старое, / Из дубова леса ронено (срублено), комельки не обровнены… / А середи избы … стоит яблонь кудрявая… / Это не избище старое, а чужая дальняя сторона… / А середи … стоит не яблонь кудрявая, / Стою я, молодешенька!» ([28, с. 66] Вологодская губ.). В данном случае перенесение яблони (культурного растения) в чужую среду, ассоциирующуюся с дикой природой (избище из дубового леса), метафорически экстраполируется на молодую женщину, вырванную из родной семьи и оказавшуюся в чуждом окружении — в доме мужа (см. об этом: [43, с. 430]). Третий случай — это параллелизм девушки и яблони: «Стаіць яблынька, расхілілася, / Ды некаму падвязаці. / Сядзіць дзеванька, расплакалася, / Ды некаму суцяшаці» ([25, № 577] Белоруссия) или их сравнение: «Ми ж разом з тобою у свого батенька росли, / Як у саду

по весні дві яблуньки цвіли» ([10, № 422] Полтавская губ., похоронное причитание по сестре).

Еще один случай в рамках ассоциации «невеста — яблоня» — это превращение девушки-невесты в яблоню (мотив, в целом очень характерный для славянских баллад. Примечательно, однако, что в свадебных песнях мотив превращения девушки в дерево, из которого затем делают музыкальный инструмент, лишен трагичности балладного развития и имеет скорее символическую природу, а игра на этом музыкальном инструменте выступает метафорой брака: «Войду, млада, в сенички, / Возьму, млада, ведерки, / Пущу ведра под гору: / "Станьте ведра купчиком, / Коромысло змейкою, / А я, млада яблонью". / Тут ехали ехальцы, / Рубят яблонь под корень. / Колят доски дончатые, / Делают гусли звончатые. / Кому в гусли играти? / Играть в гусли ровнюшке...» [34, № 376].

Еще в одной группе контекстов, представленных в основном свадебными причитаниями, яблоня выступает как эмоционально-оценочный маркер настроения невесты. Увядшие, поникшие, облетевшие деревья раскрывают чувства девушки, ожидающей расставания с родными и вольной жизнью: «Не видать да свету белого / Под косивчатым окошечком! / Там была уличка плановая, / Там площадки сторублевые, / Там сады были зеленые, / Были яблони лазуревы... / У меня, у красной девушки... / А по сегодняшнему денечку / В саду яблони повянули, / В саду вишенки поблекнули, / Захлебнулись птички-пташечки...» [23, с. 133–134]. Другой известный сюжет русских свадебных причитаний строится вокруг наблюдений невесты над тем, куда улетит ее «воля-кра́сота», и в итоге отдельные деревья получают разный аксиологический статус, сообразно с которым и складывается поэтический сюжет. «Воля-кра́сота», севшая на осину или березу, означает, что замужняя жизнь девушки будет неудачной или средней; если же «воля-кра́сота» садится на яблоне, это предвещает девушке счастливый брак: «Погляжу я, красна девица, / Погляжу на свою красоту, / Вкруг чего она обвилася... / Аль вкруг яблоньки кудрявыя?.. / Если ты обвилась, красота, / Вкруг яблоньки кудрявыя, / Мне житье будет хорошее, / Развеселое, богатое!» [26, с. 368]. Ассоциация яблони и удачного замужества объясняет и то, почему в свадебных песнях девушка и сама оставляет у яблони свою «волю-кра́соту»: «Моя девичья краса / С береженьем ношена, / И хорошо положена... / В зелененьком садку, / Под сахарною яблонькой» ([16, № 72] Псковская губ.).

Помимо того что в свадебном фольклоре яблоня получила целый ряд символических значений, связанных с девушкой-невестой и браком в целом, ее ветки, зелень и плоды (см.: [5]) играли большую роль в самом обряде. Практически во всех славянских традициях ветви яблони, наряду с другими плодовыми деревьями, использовали для изготовления свадебного «деревца» (ритуального предмета, сделанного из верхушки или ветки дерева и особым образом украшенного), что отразилось в терминологической лексике свадьбы, см. такие названия свадебного «деревца», как рус. *яблонка* (орлов.), пол. *jabłońka*, болг., макед. *яболшница*, ю.-з.-болг. *ябълка* [47, s. 242 и след.]. Примечательно, что хотя само «деревце» могли делать из веток хвойных деревьев (особенно в зимнее время), но называли его при этом «яблонькой» (пол. *jabłoneczka*, см. об этом в специальной статье: [45]). Аллюзией к свадебному «деревцу» можно считать и майское «деревце». Например, в Хорватии (Синьский край) парни устанавливали 1 мая украшенные деревца вблизи домов своих девушек, называя это *postaviti curi jablan* [поставить девушке яблоню], хотя на деле ставить могли самые разные деревца [50, s. 483]; заметим, что установлению майского деревца вблизи дома девушки часто придавалось значение брачного намерения или обещания.

Свадебное «деревце» получило развитие в традиционных обрядах похорон-свадьбы, когда хоронили молодых людей и девушек, умерших не вступившими в брак или обрученными (об обрядах этого типа см.: [8]). Особенно часто свадебное «деревце» встречается в подобных похоронных обрядах у балканских славян: маленькую яблоню, которая недавно стала давать плоды, или большую ветку яблони украшали и несли перед гробом умершего юноши или девушки, иногда подростка, а затем сажали ее на могиле (вместо креста). Полагали, что деревце находилось с покойником в пути до самого его перехода на «тот» свет, а когда яблоня засыхала, это означало, что душа достигла рая и деревце должно расстаться с ней ([6, с. 393]; [20, с. 344] Сербия; [438, с. 180], Босния).

Из древесины яблони, а чаще — из ее веток делали древко для свадебного знамени и веночки, заменяющие обручальные кольца (у поляков Цешина сама невеста плела такие веночки из ветки сладкой яблони, «чтобы жизнь была сладкой» — [53, s. 192]); плели свадебный венок для невесты; на Смоленщине ветками яблони украшали *курник* (курицу, запеченную в тесте) [33, с. 135]. У лемков при смене прически у молодой волосы ей запле-

тали на так называемые *гимлу* — кольцо или венок, сплетенный из молодой яблоневой ветки с яблони, которая приносила самые сладкие яблоки, чтобы и жизнь у молодых была «сладкой» [17, с. 153]. Под яблоней совершали некоторые свадебные ритуалы, например, в окр. Ловеча под яблоней снимали покрывало с невесты [18, с. 278]. И т. д.

Совершенно иным оказывается образ яблони в народной прозе, сюжеты которой восходят к принципиально другим источникам и книжной традиции. Здесь яблоня — один из наиболее популярных образов **райского дерева**, а точнее — древа познания добра и зла, которое вместе с другими растениями, согласно Книге Бытия, было посажено Богом: «И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла» (Быт 2: 9). Заповедь, данная Богом Адаму, касалась именно этого древа: «И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь» (Быт 2: 16–17). Тем не менее искушенная Змеем Ева попробовала плод этого дерева и дала его Адаму, введя тем самым себя и его во грех: «И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его и ела; и дала также мужу своему, и он ел» (Быт 3: 6). Осознавшие свою наготу, первые люди были в итоге изгнаны из рая.

Эта библейская основа лежит в основе большого количества легендарных рассказов, известных в разных славянских фольклорных традициях, которые расцветили библейский рассказ множеством деталей и даже несколько скорректировали его (тексты восточнославянских легенд см.: [22, № 523–528], где в комментариях даны ссылки на карпатские и южнославянские легенды; [3, с. 17–19, № 7 а-с], где даны белорусские варианты; [37, № 366], где приводятся русские варианты легенды).

В легендах, устных и книжных, славянских и неславянских, древо познания довольно последовательно называется именно яблоней, а искусивший первых людей плод — яблоком, хотя история этого сюжета в мировой книжности знает самые разные варианты названия этого плода (виноградная лоза, пшеница, фиговое дерево, гранат, смоква, этрог (сорт цитрусовых), который иногда называют и райским яблоком, и т. д.; об этом см., напри-

мер: [32, с. 422]; некоторые из этих растений, помимо яблони, встречаются и в славянских легендах).

Представление о том, что именно яблоня выступала в качестве древа познания, активно поддерживалось иконографической традицией, в частности, изображение древа познания как яблони с красными плодами, у которой находятся Адам и Ева, встречается в русском печатном и рисованном лубке [30, с. 92]. В текстах же, сопутствующих изображению, яблоня не упоминается, а речь, естественно, идет о ее плоде, которым были искушаемы первые люди. Как сказано в Лицевой Библии XVIII в., змей «еву искушает / злым советом лукавыи к греху увещевает, / будете яко бози враг еи глаголаше / взяла ева яблоко и адаму даше» [27, с. 260].

Наконец, обратим также внимание на популярность фитонимов типа «райская яблоня» в славянских языках, где они означают виды собственно яблонь, см. яблоня сливолистная, или китайская, рус. *райская яблоня*, либо другие культурные растения, приносящие плоды, обычно красного цвета, см. серб. *рајска јабука*, *рајчица*, словен. *rajsko jabelko Solanum lycopersicum*, томат.

В отличие от библейского текста в народных легендах древо познания как источник грехопадения первых людей трактуется иногда как собственность и даже порождение сатаны (отчасти в духе дуалистических легенд). Этот мотив присутствует уже в апокрифической книжности (в Толковой Палее, со ссылкой на: [40, с. 15]), а также активно представлен в болгарских легендах, указывающих на его возможные богомильские истоки [22, с. 233, комм. к № 524]. Заметим, что такая трактовка древа познания известна и за пределами болгарской традиции, в частности у казаков Кубани. Местная легенда рассказывает о сотворении мира и, в частности, о том, что рай и все растения, в том числе плодоносные деревья, в нем были сотворены Богом, в то время как завидующий ему сатана создал одно-единственное растение — яблоню, оказавшуюся древом познания добра и зла ([7, с. 132] ст. Бекешевская).

Редкие легенды иногда немного корректируют библейский рассказ в том духе, что Ева якобы не срывала яблоко с дерева, а лишь подобрала одно из тех, что валялось на земле [3, с. 19, № 7 с; 37, № 377], либо его ей дал Змей [22, № 527], что, видимо, должно было уменьшить тяжесть совершенного греха. Наконец, само яблоко, искусившее первых людей, не всегда понималось в прямом смысле, а в целом ряде текстов выступало как метафора грехопадения, коитуса [22, с. 234, комм. к № 525].

К легендам об искушении Евы и грехопадении посредством яблока примыкает еще один сюжет, который объясняет наличие у мужчин так называемого адамового яблока, или кадыка. Обратим внимание на то, что кадык часто получает название, указывающее на его связь с библейской легендой, ср. серб. *јабучица* «кадык» (названный так, согласно народной легенде, благодаря застрявшему в горле яблоку) и *адамчица* «сорт яблони» (якобы происходящей от того яблока, которое Ева дала Адаму) [41, с. 114], бел. гомел. *яблачка* ‘кадык’ [3, № 8 е], рус. тамбов. *антоновское яблоко* ‘кадык’ [13, с. 12]. Судя по многочисленным легендам, кадык — это то самое яблоко, которое Ева дала Адаму, которое он от страха (что его увидел или может увидеть Бог) проглотил или которым подавился и которое в конце концов застряло у него в горле (см.: [41, с. 114; 22, № 538–542; 3, № 8 а-е; 37, № 375–377]). Отсутствие же адамова яблока у Евы иногда объясняют тем, что ей удалось проглотить яблоко, а Адаму нет [3, № 8 с]. Согласно чешским легендам, адамово яблоко — это огрызок того самого яблока, застрявший у Адама в горле, который он не смог выплюнуть, поэтому кадык и называется *ohryzek* ([48, s. 256] окр. Градец-Кралове).

С темой грехопадения, в которой соединяются мотивы рая и яблони, опосредованно связаны также и фольклорные нарративы, толкующие запрет есть яблоки до определенного праздника. Во всех славянских традициях известен запрет есть разные сезонные плоды до Троицы, Иванова дня, Петрова дня, Преображения и других летних праздников. У восточных славян этот запрет объясняют обычно нечистотой неосвященных плодов, в частности тем, что до Яблочного Спаса (Преображения) на яблоне якобы сидит черт (дьявол): «До Спаса на яблоне черт сидит, нельзя яблоки рвать, а посвятят яблоки, то он уже с яблок да в воду»[3] (Копачи Киевская обл.); «Пока не посвечанэ, то на яблуні сатана сядзіць», «До Спаса чорт на яблуні сядзіць» ([36, т. 1 с. 130; т. 5, с. 15] Белоруссия, Туровщина) и т. д.

Впрочем, иногда тот же запрет — есть яблоки до Преображения — мотивируют обращением к библейской истории, а именно эпизодом искушения Евы Змеем: «І от зарэ покуль это на Спаса, як посвятіцца яблычко, то верующчые ў Бога не едят, не зрывают до Спаса… О гэто за гэтым. Што сатана скусіла яблычком…» ([3, с. 27] Брестская обл.), ср. обратную логику легенды,

3 Полесский архив Института славяноведения РАН. Москва.

когда уже не запрет мотивировался библейской историей, а наоборот: грехопадение рассматривалось как своего рода наказание за нарушение Божьей заповеди «не трогать яблоки до Спаса» ([37, № 369] Пензенская губ.).

Параллельно восточным славянам была известна и совсем другая мотивация этого запрета (также соединяющая мотивы рая, яблони и греха), которая апеллировала к теме умерших детей. Рассказывали, что на «том» свете Бог после Преображения раздает душам умерших детей яблоки, и если мать, у которой некогда умер ребенок, отведает яблока до праздника, то на просьбу ребенка дать ему яблоко Бог ответит отказом или же скажет что-нибудь вроде «А твое яблоко свинья съела» ([3, № 16 а] Брестская обл.; [54, s. 187] Житомирщина).

Подобные календарные нарративы, объясняющие ограничения на употребление в пищу сезонных плодов, были широко известны в Южной Славии, с той лишь разницей, что запрет есть яблоки заканчивался здесь не на Преображение, а в Петров день. Рассказывали, что в этот день св. Петр трясет растущую в раю яблоню и зовет детей собирать их или сам раздает им яблоки; если же чья-нибудь мать нарушила запрет и съела яблоко до Петрова дня, то св. Петр обделяет этого ребенка, не дает ему яблока или дает ему огрызок, оставшийся от яблока, съеденного его матерью ([15, с. 136] сербы в Смедерево; [5, с. 403] Банат). Обрядовая практика поддерживает этот запрет тем, что предписывает матерям умерших детей раздавать в этот день яблоки другим детям (в качестве своеобразной жертвы) [41, с. 109].

Связь яблони (и яблока), рая и грехопадения можно уловить в текстах, принадлежащих и некоторым другим жанрам славянского фольклора. Приведем лишь несколько примеров, чтобы показать их многообразие. Яблони чаще других деревьев упоминаются, например, в русских обмираниях (рассказах о посещениях «того» света душой человека, пребывающего в состоянии летаргического сна) — при описании райского сада (рая как сада) [29, с. 165], а также «того» света вообще ([39, с. 232] старообрядцы в Литве). Яблоня, стоящая посредине рая, — типичный мотив сербских народных песен о наказаниях грешников и преступников, см.: «Јабука је на сред раја расла, / На пакао гране наднијела, / Ал у пакао три дилбера горе...» [Яблоня посреди рая росла, на ад ветви свесила, в аду три красавца горят...] [14, с. 106]. В польских снотолкованиях видеть во сне яблоню означает радость, роскошь и рай на земле [52, s. 168]. В русских заговорах от укуса змеи на яблоне, расту-

щей в центре мира, находится гнездо, в котором лежит старшая змея: «На синем море на лукоморье стояла яблоня, на той яблоне три суки, три гнезды, в тый гнезди змея шкарапея...»[4] (Смоленская обл.).

Яблоня упоминается еще в одном новеллистическом сюжете в связи с мотивами греха и наказания, а именно **в сюжете о раскаявшемся разбойнике**. Чтобы получить на старости отпущение грехов и спокойно умереть, он должен был в течение длительного времени поливать сухую головешку (палку), нося при этом воду ртом; когда после многих лет из этой палки вырастает и дает плоды яблоня, разбойник стряхивает эти яблоки и вместе с ними избавляется от всех своих грехов. Сюжет известен восточным и западным славянам [55, s. 143]. Вот польский вариант сюжета. У разбойника Мадея была яблоневая палица, которой он убил столько человек, сколько у него волос на голове. В конце жизни, перед угрозой посмертного наказания, он подверг себя испытаниям и лег на ложе из острых орудий, пока ему не отпустили грехи. Потом он встал на колени и обливал слезами и водой, которую таскал, ползая на коленях, свою яблоневую палицу, воткнутую в землю. Через много лет такого стояния на коленях и поливания палицы из палицы выросла чудесная яблоня с красными яблочками, каждое из которых было душой убитого им человека. Тот же священник, который прежде отпустил ему грехи, исповедал его снова и после того, как тот каялся в очередном грехе, яблоко падало и из него вылетал голубь [46].

***

Таковы основные аспекты образа яблони в славянском фольклоре и традиционной культуре. На первый взгляд может показаться, что этот символический образ лишен целостности и складывается, как конструктор, из нескольких вполне самостоятельных фрагментов. Отчасти так и есть. Статус яблони как плодового дерева во многом объясняет его связь с детской темой и в частности распространенный в фольклоре образ «яблочка от яблони», символизирующий мать и дитя. Цветение яблони и красота плодов определяют свадебную символику дерева, которое в свадебном фольклоре, обряде и терминологии коррелирует, с одной стороны, с самой невестой, а с другой — с обрядом в целом. Библейский образ древа познания (как де-

4 Архив Российской академии музыки им. Гнесиных. Ф. 3228. 1987 г.

рева, приносящего плоды), в разных культурах издревле ассоциировавшийся с яблоней как одним из самых популярных плодовых деревьев Европы, порождает целый пласт легендарных сюжетов и нарративов, связывая яблоню с такими темами, как рай, грех и наказание.

Вместе с тем, при всей их сепаратности, отдельные фрагменты исследуемого образа являются частью единого фольклорного универсума, в рамках которого они связаны между собой множеством нитей. Эротические ассоциации яблони и яблока, столь очевидные в любовной магии, находят параллель в легендах, восходящих к библейской теме грехопадения. Сама эта тема перекликается с новеллистическим сюжетом о раскаявшемся разбойнике, искупление грехов которого ознаменовано прорастанием и цветением посоха из сухого яблоневого дерева. А этот мотив в свою очередь лежит в основе традиционных предрождественских гаданий по веткам плодовых деревьев, которые, поставленные в воду и расцветшие к Рождеству, знаменуют удачу в личных делах и долгую жизнь. И, наконец, в целом ряде сюжетов плоды яблони ассоциируются с душами умерших, словно прорастающими на ее ветвях, а сама яблоня — в текстах разного происхождения и разных жанров, как мы видели, выступает образом будь то мирового древа, древа познания или иного иномирного дерева.

Список литературы

1 *Агапкина Т.А.* Деревья в традиционной культуре славян: проблема системного описания // Этнографическое обозрение. 2012. № 6. С. 29–43.

2 Банатске Хере / ред. М. Филиповић. Нови Сад, 1958.

3 Беларуская «народная Біблія» ў сучасных запісах / Уступ. артыкул, уклад. і камент. А.М. Боганевой. Мінск, 2010. 166 с.

4 Биље у традиционалној култури Срба / ред. Г. Живковић. Нови Сад, 2013. 286 с.

5 *Босић М.* Јабука у обичајима и веровањима Срба у Војводини // Зборник Етнографског музеја у Београду: 1901–2001. Београд, 2001. С. 395–404.

6 Българска митология: Енциклопедичен речник / съст. А. Стойнев. София, 1994. 398 с.

7 *Васильков В.В.* Народные обычаи казаков станицы Бекешевской // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1906. Т. 36. Отд. 2. С. 80–148.

8 *Виноградова Л.Н.* Похороны-свадьба // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. М., 2009. Т. 4. С. 225–228.

9 *Вукмановић Ј.* Свадбени обичаји у херцегновном крају // Гласник Цетињских музеја. 1969. Књ. 2. С. 135–155.

10 Голосіння / Упоряд. І. Коваль-Фучило. Київ, 2012. 520 с.

11 *Детелић М.* Zelena jabuka u epskim pesmama // Зборник у част М. Клеут. Нови Сад, 2013. С. 51–72.

12 *Дикарев П.П.* Знадоби до української народної ботаніки // Посмертні писання Митрофана Дикарева з поля фольклору й мітольогії. Львів, 1903. С. 1–48.

13 *Дубровина С.Ю.* Народное православие на Тамбовщине. Опыт этнолингвистического словаря. Тамбов, 2001. 171 с.

14 *Иванчевић П.* Српске народне умотворине // Босанска вила. 1887. Књ. 2. Св. 7. С. 105–106.

15 Караџић. Лист за српски народни живот, обичаје и предање. Алексинац, 1901. Год. 3.

16 *Копаневич И.К.* Народные песни, собранные и записанные во Псковской губернии // Труды Псковского археологического общества. Псков, 1912. Вып. 8. С. 137–187.

17 Лемківщина. Земля — люди — історія — культура. Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто, 1988. Т. 2. 500 с.

18 Ловешки край. Материална и духовна култура / ред. Г. Михайлова. София: «Проф. Марин Дринов», 1999. 435 с.

19 *Маринов Д.* Народна вяра и религиозни народни обичаи. София: Българско книжовно дружество, 1914.

20 *Милићевић М.Ђ.* Живот Срба сељака. Београд: Српска краљевска академија, 1894.

21 *Мороз А.Б.* Символика яблока и яблони в сербских календарных обрядовых песнях // Кодови словенских култура. Београд, 1996. Бр. 1. С. 37–46.

22 «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / сост. и коммент. О.В. Беловой. М.: Индрик, 2004. 576 с.
23 *Никитина С.Е., Кукушкина Е.Ю.* Дом в свадебных причитаниях и духовных стихах. Опыт тезаурусного описания. М., 2000. 216 с.
24 *Никифоровский Н.Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Витебск, 1897. 302 с.
25 Палескае вяселле / Уклад. В.А. Захарава. Мінск, 1984. 303 с.
26 Причитания / вступ. статья К.В. Чистова. Л., 1960. 434 с.
27 *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 3.
28 Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В.Н. Тенишева. СПб., 2008. Т. 5. Ч. 4: Тотемский, Устьсысольский, Устюгский и Яренский уезды. 807 с.
29 Русский демонологический словарь / сост. Т.А. Новичкова. СПб., 1995. 639 с.
30 Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. Из собрания Гос. Исторического музея / сост. Е. И. Иткина. М., 1992. 255 с.
31 *Седакова И.А.* Балканские мотивы в языке и культуре болгар. Родинный текст. М., 2007. 432 с.
32 *Синило Г.В.* Древние литературы Ближнего Востока и мир Танаха (Ветхого Завета): учеб. пособие. М.: Флинта; МПСИ, 2008. 845 с.
33 Словарь русских народных говоров / гл. ред. Ф.П. Филин. Л., 1980. Вып. 16. 376 с.
34 Собрание народных песен П.В. Киреевского: записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Л.: Наука, 1977. Т. 1. 328 с.
35 Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Л.Г. Бараг и др. Л., 1979. 442 с.
36 Тураўскі слоўнік / Склад. А.А. Крывіцкі, Г.А. Цыхун, І.Я. Яшкін. Мінск, 1982–1987. Т. 1–5.
37 У истоков мира. Русские этиологические сказки и легенды / сост. и коммент. О.В. Беловой, Г.И. Кабаковой. М., 2014. 528 с.
38 *Филиповић М.* Живот и обичаји народни у Височкој нахији // Српски етнографски зборник. Београд: Српска краљевска академија, 1949. Књ. 61.
39 Фольклор старообрядцев Литвы / Издание подготовил Ю. Новиков. Вильнюс, 2009. Т. 2: Народная мифология. Поверья. Бытовая магия. 568 с.
40 *Франко І.* Апокріфи і леґенди з українських рукописів. Львів, 1896. Т. 1. 396 с.
41 *Чајкановић В.* Речник српских народних веровања о биљкама. Београд, 1985. 348 с.
42 *Черепанова О.А.* Историко-типологический взгляд на устойчивые сочетания сакрально-прагматического характера // Идеографический и историко-этимологический анализ славянской фразеологии. Псков, 1994. С. 105–106.
43 *Швед И.А.* Дэндралагічны код у палескім фальклоры // Народознавчі зошити. 2006. № 3–4. С. 428–433.
44 *Bartoš Fr.* Moravský lid. Telč, 1892. 328 s.

45 *Dekowski J.* Jabloneczka w obrzędowości weselnej na terenie woj. Łódzkiego // Łódzkie studia etnograficzne. Łódź, 1970. T. 11. S. 133–148.
46 *Grajnert J.* Drzewa podaniowe // Tygodnik illustrowany. 1864. T. 9, N 224. S. 12–14.
47 *Komorovský J.* Tradičná svadba u Slovanov. Bratislava, 1976. 310 s.
48 *Košťál J.* Rostlinstvo v podání prostonárodním. Velké Meziříčí, 1902. 308 s.
49 Lud. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze. Lwów, 1905. T. 11.
50 *Milićević J.* Narodni običaji i vjerovanja u Sinjskoj krajini // Narodna umjetnost. Zagreb, 1967/1968. Knj. 5/6. S. 433–516.
51 Moravské Slovensko. Praha, 1922. Sv. 2. 887 s.
52 *Niebrzegowska St.* Polski sennik ludowy. Lublin, 1996. 298 s.
53 *Płyniesz Olzo*. Ostrava, 1970. T. 1. Zarys kultury duchowej ludu cieszyńskiego. 222 s.
54 *Rokossowska Z.* O świecie roślinnym // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków, 1889. T. 13. S. 163–199.
55 *Sobotka P.* Rostlinstvo a jeho význam v národních písních, pověstech, bájích, obřadech a pověrách slovanských. Praha, 1879. 216 s.
56 *Więtek J.* Lud nadrabski od Gdowa po Bochnię. Kraków, 1893. 728 s.

References

1 Agapkina T.A. Derev'ia v traditsionnoi kul'ture slavian: problema sistemnogo opisaniia [Trees in the Traditional culture of Slavs: a problem of systematic description]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Etnographic review], 2012, no 6, pp. 29–43. (In Russ.)
2 *Banatske Khere* [Khers in Banat], ed. M. Filipovich. Novi Sad, 1958. (In Serbian)
3 *Belaruskaja «narodnaja Biblija» w suchasnyh zapisah* [Belarusian "people's Bible" in contemporary notes], ustup. artykul, uklad. i kament. A.M. Boganevoj [Introduction, compilation, and commentary by A.M. Boganeva]. Minsk, 2010. 166 p. (In Belarusian) CP. № 22.
4 *Bile u traditsionalnoi kulturi Srba* [Plants in traditional Serbian culture]. Ed. G. Zhivkovich. Novi Sad, 2013. 286 p. (In Serbian)
5 Bosich M. Iabuka u obichaima i verovanima Srba u Voivodini [Apple tree in rituals and beliefs of the Serbs in Voevodina]. *Zbornik Etnografskog muzeia u Beogradu: 1901–2001* [Collection of Ethnographic museum in Belgrad: 1901–2001]. Beograd, 2001, pp. 395–404. (In Serbian)
6 *Bylgarska mitologiia: Entsiklopedichen rechnik* [Bulgarian mythology: Encyclopedic dictionary], syst. A. Stoinev. Sofiia, 1994. 398 p. (In Bulgarian)
7 Vasil'kov V.V. Narodnye obychai kazakov stanitsy Bekeshevskoi [Popular rituals of the Kassaks from Bekeshevskaya village]. *Sbornik materialov dlia opisaniia mestnostei i plemen Kavkaza* [Collection of papers for systemizing Caucasus locations and tribes]. Tiflis, 1906, vol. 36, otd. 2, pp. 80–148. (In Russ.)
8 Vinogradova L.N. Pokhorony-svad'ba [Funerals-wedding]. *Slavianskie drevnosti. Etnolingvisticheskii slovar'* [Slavic antiquities. Ethnolinguistic dictionary]. Moscow, 2009, vol. 4, pp. 225–228. (In Russ.)
9 Vukmanovich I. Svadbeni obichai u khertsegnovnom kraiu [Wedding rituals in Herceg-Novi]. *Glasnik Tsetin'skikh muzeia* [Bulletin of Cetinje museums]. 1969, vol. 2, pp. 135–155. (In Serbian)
10 *Golosinnja* [Laments], ed. I. Koval' Fuchylo. Kyi'v, 2012, 520 p. (In Ukrainian)
11 Detelich M. Zelena iabuka u epskim pesmama [Green apple tree in epic songs]. *Zbornik u chast M. Kleut* [Collection in honor of M. Kleut]. Novi Sad, 2013, pp. 51–72. (In Serbian)
12 Dykarev P.P. Znadoby do ukrai'ns'koi' narodnoi' botaniky [Information on Ukrainian popular botany]. *Posmertni pysannja Mytrofana Dykareva z polja fol'kloru j mitol'ogii'. L'viv, 1903, pp. 1–48.* (In Ukrainian)
13 Dubrovina S. Iu. *Narodnoe pravoslavie na Tambovshchine. Opyt etnolingvisticheskogo slovaria* [Popular orthodox faith in Tambov area. Ethnolinguistic dictionary]. Tambov, 2001. 171 p. (In Russ.)
14 Ivanchevich P. Srpske narodne umotvorine [Serbian popular art]. *Bosanska vila,* 1887, vol. 2, part 7, pp. 105–106. (In Serbian)
15 *Karadzhich. List za srpski narodni zhivot, obichae i predane* [Journal of life, rituals, and sayings of the Serbian people]. Aleksinats, 1901, God. 3. (In Serbian)

16 Kopanevich I.K. Narodnye pesni, sobrannye i zapisannye vo Pskovskoi gubernii [Popular songs collected and recorded in Pskov province]. T*rudy Pskovskogo arkheologicheskogo obshchestva* [Papers of Pskov Archaeological Society]. Pskov, 1912, vol. 8, pp. 137–187. (In Russ.)
17 *Lemkivshhyna. Zemlja — ljudy — istorija — kul'tura* [Land – people – history – culture]. New York; Paris; Sydney; Toronto, 1988. Vol. 2. 500 p. (In Russ.)
18 *Loveshki krai. Materialna i dukhovna kultura* [The Land of Lovech. Material and spiritual culture], ed. G. Mikhailova. Sofiia, "Prof. Marin Drinov" Publ., 1999. 435 p. (In Bulgarian)
19 Marinov D. *Narodna Viara i religiozni narodni obichai* [Popular faith and popular religious customs]. Sofiia, Bylgarsko knizhovno druzhestvo Publ., 1914. (In Bulgarian)
20 Milichevich M. Dzh. *Zhivot Srba seliaka* [Life of a Serbian villager]. Belgrad, Srpska kralevska akademiia Publ., 1894. (In Serbian)
21 Moroz A.B. Simvolika iabloka i iabloni v serbskikh kalendarnykh obriadovykh pesniakh [Symbolism of the apple tree and apples in Serbian calendar ritual songs]. *Kodovi slovenskikh kultura* [Codes of Slavic cultures]. Beograd, 1996, no 1, pp. 37–46. (In Russ., in Serbian)
22 *"Narodnaia Bibliia": Vostochnoslavianskie etiologicheskie legendy* [Popular Bible: Etiological legends of Eastern Slavs], sost. i komment. O.V. Belovoi [Ed. and comments by O.V. Belova]. Moscow, Indrik Publ., 2004. 576 p. (In Russ.) CP. № 3.
23 Nikitina S.E., Kukushkina E. Iu. *Dom v svadebnykh prichitaniiakh i dukhovnykh stikhakh. Opyt tezaurusnogo opisaniia* [House in wedding laments and spiritual poetry. Tesaurus]. Moscow, 2000. 216 p. (In Russ.)
24 Nikiforovskii N.Ia. *Prostonarodnye primety i pover'ia, suevernye obriady i obychai, legendarnye skazaniia o litsakh i mestakh* [Popular signs and beliefs, superstitious rituals and customs, legendary tales about faces and places]. Vitebsk, 1897. 30 p. (In Russ.)
25 *Paleskae vjaselle* [Polesskaya wedding], ed. V.A. Zakharav. Minsk, 1984. 303 p. (In Belarusian)
26 *Prichitaniia* [Laments], vstup. stat'ia K.V. Chistova [Introduction by K.V. Chistov]. Leningrad, 1960. 434 p. (In Russ.)
27 Rovinskii D.A. *Russkie narodnye kartinki* [Russian popular pictures]. St. Petersburg, 1881. Vol. 3. (In Russ.)
28 *Russkie krest'iane. Zhizn'. Byt. Nravy*. Materialy «Etnograficheskogo biuro» kniazia V.N. Tenisheva [Russian peasants. Life. Household. Manners]. St. Petersburg, 2008. Vol. 5, part 4, Totemskii, Ust'sysol'skii, Ustiugskii i Iarenskii uezdy. 807 p. (In Russ.)
29 *Russkii demonologicheskii slovar'* [Russian demonological dictionary!], ed. T.A. Novichkova. St. Petersburg, 1995. 639 p. (In Russ.)
30 *Russkii risovannyi lubok kontsa XVIII – nachala XX veka*. Iz sobraniia Gos. Istoricheskogo muzeia [Russian popular drawings of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries], ed. E.I. Itkina. Moscow, 1992. 255 p. (In Russ.)

31 Sedakova I.A. *Balkanskie motivy v iazyke i kul'ture bolgar. Rodinnyi tekst* [Balkanian motifs in Bulgarian language and culture]. Moscow, 2007. 432 p. (In Russ.)

32 Sinilo G.V. *Drevnie literatury Blizhnego Vostoka i mir Tanakha* (Vetkhogo Zaveta), *ucheb. posobie* [Anchient literatures of the Middle East and the world of Old Testament]. Moscow, Flinta, MPSI Publ., 2008. 845 p. (In Russ.)

33 *Slovar' russkikh narodnykh govorov* [Dictionary of Russian popular dialects], Ed. F.P. Filin. Leningrad, Nauka Publ., 1980. Vol. 16. 376 p. (In Russ.)

34 *Sobranie narodnykh pesen* P.V. Kireevskogo: zapisi Iazykovykh v Simbirskoi i Orenburgskoi guberniiakh [Collection of popular songs by P.V. Kireevsky: records of languages of Simbirskaya and Orenburgskaya provinces]. Leningrad, Nauka Publ., 1977. Vol. 1. 328 p. (In Russ.)

35 *Sravnitel'nyi ukazatel' siuzhetov. Vostochnoslavianskaia skazka* [Comparative plot indexes. Fairy-tale of Eastern Slavs]. Ed. L.G. Barag i dr. Leningrad, 1979. 442 p. (In Russ.)

36 *Turawski slownik* [Turavsky glossary], Eds. A.A. Kryvicki, G.A. Cyhun, I.Ja. Jashkin. Minsk, 1982–1987. Vol. 1–5. (In Belarusian)

37 *U istokov mira. Russkie etiologicheskie skazki i legendy* [At the world origins. Russian etiological fairy-tales and legends], sost. i komment. O.V. Belovoi, G.I. Kabakovoi. Moscow, 2014. 528 p. (In Russ.)

38 Filipovich M. Zhivot i obichai narodni u Visochkoi nakhii [Life and popular customs of the Visoko community]. *Srpski etnografski zbornik* [Serbian etnographical collection]. Beograd, Srpska kralevska akademiia Publ., 1949. Vol. 61. (In Serbian)

39 *Fol'klor staroobriadtsev Litvy* [Folklore of the Old Believers of Lithuania]. Ed. Iu. Novikov. Vilnius, 2009. Vol. 2: Narodnaia mifologiia. Pover'ia. Bytovaia magiia [Popular mythology. Beliefs. Household magic]. 568 p. (In Russ.)

40 Franko I. *Apokrify i ljegendy z ukrai'ns'kyh rukopysiv* [Apocrypha and legends in Ukrainian manuscripts]. L'viv, 1896. Vol. 1. 396 p. (In Ukrainian)

41 Chaikanovich V. *Rechnik srpskikh narodnikh verovania o bil'kama* [Dictionary of Serbian beliefs about plants]. Beograd, 1985. 348 p. (In Ukrainian)

42 Cherepanova O.A. Istoriko tipologicheskii vzgliad na ustoichivye sochetaniia sakral'no pragmaticheskogo kharaktera [Historio-typological approach to constant combinations of sacred pragmatic character]. *Ideograficheskii i istoriko etimologicheskii analiz slavianskoi frazeologii* [Ideographical and historio-etimological analysis of Slavic phraseology]. Pskov, 1994, pp. 105–106. (In Russ.)

43 Shved I.A. Dendralagichny kod u paleskim fal'klory [Dendrological code on Polessje folklore]. *Narodoznavchi zoshiti* [Papers on folklore studies], 2006, no 3–4, pp. 428–433. (In Belarusian)

44 Bartoš Fr. *Moravský lid* [Moravian People]. Telč, 1892. 328 p. (In Czech)

45 Dekowski J. Jabloneczka w obrzędowości weselnej na terenie woj. Łódzkiego. *Łódzkie studia etnograficzne.* Łódź, 1970, vol. 11, pp. 133–148. (In Polish)

46 Grajnert J. Drzewa podaniowe. *Tygodnik illustrowany,* 1864, vol. 9, N 224, pp. 12–14. (In Polish)
47 Komorovský J. *Tradičná svadba u Slovanov* [Traditional Wedding of the Slavs]. Bratislava, 1976. 310 p. (In Slovak)
48 Košťál J. *Rostlinstvo v podání prostonárodním* [Plant Imagery in Folklore]. Velké Meziříčí, 1902. 308 p. (In Czech)
49 *Lud. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.* Lwów, 1905. Vol. 11. (In Polish)
50 Milićević J. Narodni običaji i vjerovanja u Sinjskoj krajini [Popular Rituals and Beliefs in Sinj]. *Narodna umjetnost* [Popular art]. Zagreb, 1967/1968, vol. 5/6, pp. 433–516. (In Croatian)
51 *Moravské Slovensko* [Moravian Slovakia]. Praha, 1922. Vol. 2. 887 p. (In Czech)
52 Niebrzegowska St. *Polski sennik ludowy* [Polish popular dream book]. Lublin, 1996. 298 p. (In Polish)
53 *Płyniesz Olzo.* Ostrava, 1970. Vol. 1: Zarys kultury duchowej ludu cieszyńskiego. 222 p. (In Polish)
54 Rokossowska Z. *O świecie roślinnym. Zbiór wiadomości do antropologii krajowej.* Kraków, 1889, vol. 13, pp. 163–199. (In Polish)
55 Sobotka P. *Rostlinstvo a jeho význam v národních písních, pověstech, bájích, obřadech a pověrách slovanských* [Flora and its significance in popular songs, legends, myths, and beliefs of the Slavs]. Praha, 1879. 216 p. (In Czech)
56 Świętek J. *Lud nadrabski od Gdowa po Bochnię*. Kraków, 1893. 728 p. (In Polish)

УДК 82.0
ББК 80+ 63.2

«РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ ГОТОВИЛАСЬ НА КАПРИ…». МИХАИЛ ПЕРВУХИН О РУССКОЙ КОЛОНИИ НА КАПРИ (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА А.М. ГОРЬКОГО)

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 28 января 2017 г.
Дата публикации: 25 марта 2017 г.
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-306-327

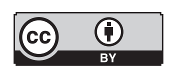
При поддержке: гранта РФФИ/РГНФ «М. Горький в Италии. К 150-летнему юбилею со дня рождения писателя» № 16-04-00394.

Аннотация: Русский журналист Михаил Первухин в очерке «Русские на Капри» (1924) воспроизводит этапы освоения Капри русскими художниками и писателями вплоть до событий 1905 г. и далее этапы формирования русской колонии на Капри. Возникновение и историю русской колонии на Капри Первухин связывает с периодом с 1906 по 1913 гг., когда Капри стал местом жительства русских политических эмигрантов. Главным фактором формирования колонии Первухин считает прибытие на остров М. Горького, литературная и политическая деятельность определяла силовые линии существования русской колонии. Русская революция изменила состав русского населения Капри: теперь в основном на Капри оказались политические эмигранты, что и определило специфику жизни русской колонии. Очерк Первухина — одно из важных свидетельств восприятия личности и творчества Горького в Италии в начале 1920-х гг. Первухин оставил документальные и художественные свидетельства пребывания Горького на острове, написанные с позиций критического осмысления роли Горького в драме русской революции 1917 г. Политическая составляющая жизни колонии выходит у Первухина на первый план. Критическому осмыслению подвергает Первухин и деятельность Каприйской рабочей школы, организованной Горьким и Луначарским. Русские революционеры, по мнению Первухина, оказались глухи к красоте острова, как глухи они и к вечным ценностям, сметенным революционной бурей 1917 г.

Ключевые слова: Горький, Луначарский, Первухин, история «русского Капри», Каприйская школа.

Информация об авторе: Марина Альбиновна Ариас-Вихиль — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

E-mail: arias-vikhil@mail.ru



"RUSSIAN REVOLUTION WAS PREPARED ON CAPRI…" MICHAIL PERVUKHIN ABOUT A RUSSIAN COLONY ON CAPRI (BASED ON THE A.M. GORKY ARCHIVE)

© 2017. M.A. Arias-Vikhil
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences Moscow, Russia
Received: January 28, 2017
Date of publication: March 25, 2017

Acknowledgements: The research was implemented with financial support of the Russian Research Foundation for Humanities. The title of the research project is: "M. Gorky in Italy. To the 150th Anniversary of the Writer" № 16-04-00394.

Abstract: In his essay "The Russians on Capri" (1924), a Russian journalist Mikhail Pervukhin describes the discovery of Capri by Russian artists and writers before the events of 1905 and the development of the Russian colony on the island afterwards. Pervukhin relates the origin and the history of the Russian colony on Capri to the period from 1906 through 1913, when the island became a residence of Russian political immigrants. He sees Gorky's arrival on Capri as a major catalyzer in the development of the colony due to the defining and formative nature of the political and literary activity of the latter. The Russian revolution of 1905 had radically changed the structure of the Russian population on Capri: since that time it mostly consisted of political refugees. Pervukhin's evidence is one of the most important documents on Gorky's reception in Italy. Pervukhin left documentary and artistic evidence of Gorky's residence on the island written with a special focus on Gorky's role in the Russian Revolution of 1917 and its critical reconsideration. The author emphasized the political component in the life of the colony. He criticized activities of the Capri school for workers founded by Gorky and Lunacharsky. According to Pervukhin, Russian revolutionaries were indifferent to the beauty of the island and to the "eternal" values swept away by the storm of the October Revolution.
Keywords: Gorky, Lunacharsky, Pervukhin, the history of "The Russians on Capri," the Capri school.
Information about the author: Marina A. Arias-Vikhil, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
E-mail: arias-vikhil@mail.ru

Социокультурный феномен «русского Капри» никогда не становился предметом специального исследования, хотя по своей значимости в русской культуре, литературе и истории давно должен был бы привлечь внимание ученых. В чем же состоит особенность феномена «русского Капри», кульминационный момент существования которого приходится на период пребывания на Капри А.М. Горького? Можно утверждать, что как значительное явление русской литературы и истории «русский Капри» сложился благодаря притягательности личности Горького и его особой роли в русской и мировой культуре XX в.

Как рассказывает античное предание, изложенное в «Одиссее» Гомера, остров Капри послужил прообразом знаменитого острова сирен. Этот маленький средиземноморский остров подтвердил в начале XX в. свою славу «острова сирен»: сюда съехались русские писатели, журналисты, художники, философы, политики, кто на несколько дней, кто на несколько месяцев, а кто и на несколько лет. Помимо красоты острова, русских, приезжавших на остров, привлекала личность Горького и возможность общения с ним. По словам другого «русского каприйца» А.А. Золотарева, Горький и сам был сладкоречивою сиреною острова, его радушие и ласковые призывы на Капри создали в короткое время у русских художников и писателей традицию приезда на Капри и работы в тихой обстановке острова [4, с. 491]. Сладкоголосые сирены острова сделали пребывание русских на Капри волшебным: именно таким представляется остров в воспоминаниях обитателей «русского Капри». Однако блаженный покой острова был обманчив: за ним скрывалось бурное кипение мыслей и страстей его русских жителей, для которых пребывание на Капри стало важным и порой определяющим

жизненным опытом в силу необычайной интенсивности духовной жизни русской колонии.

Первым попытался осмыслить феномен «русского Капри» и пребывание Горького на Капри как главную составляющую этого феномена журналист и писатель Михаил Константинович Первухин (1870–1928), постоянно живший на Капри с 1907 г. Его судьба характерна для определенной части интеллигенции конца XIX — начала XX вв. [3, с. 554] Выходец из дворянской среды, потомок художника Д.Г. Левицкого, Первухин родился в семье служащего Чертежной палаты в Харькове, окончил реальное училище и поступил в Университет, откуда был исключен за оппозиционные взгляды. Больной чахоткой, Первухин с 1899 г. жил в Ялте, где познакомился с А.П. Чеховым, Л.Н. Толстым, А.И. Куприным. Имея литературный и журналистский талант, Первухин много писал для газет и журналов, в частности, для газеты «Одесские новости». В 1906 г. Первухин был выслан из Крыма за политическую неблагонадежность. Проработав год в Берлине как корреспондент московской газеты «Утро», Первухин затем перебрался в Италию, где он и провел всю свою оставшуюся жизнь, так как Октябрьскую революцию он не принял и в Россию больше не вернулся. Поначалу его путь ссыльного эмигранта лежал в Венецию, где жил его брат, художник-пейзажист К.К. Первухин (1863–1915), член Товарищества передвижников и Российского Союза художников. В Венеции Первухин долго не задержался, предпочтя Юг Италии, Неаполь, затем Капри, где состоялось его знакомство с Горьким и другими «русскими каприйцами», в том числе и А.А. Золотаревым, также прибывшим на Капри в 1907 г.

Первухин — автор художественных произведений о Капри и Италии (в частности, сборника новелл «Итальянские акварели»), статей в русских и итальянских газетах и журналах, а также книг, запечатлевших портреты «русских каприйцев» и их гостей и, конечно же, Горького — главную достопримечательность каприйской колонии, благодаря присутствию которого остров посетили многие известные литераторы, художники и товарищи по партии большевиков, членом которой Горький в то время состоял. Таким образом, разнообразные по жанру публикации Первухина складываются в своего рода эпос о жизни русской колонии на Капри. Из наиболее известных публикаций назовем очерк «У Горького на Капри» (1907, «Одесские новости»), повесть «Остров сирен», заглавие которой совпадает с названием рассказа И.А. Буни-

на, неоднократно посещавшего Капри по приглашению Горького. Каприйские впечатления легли в основу книги «Большевики» (“I bolsceviki”), изданную в Болоньи в 1918 г. и содержащую ряд разоблачительных портретов вождей Октябрьской революции — Л.Д. Троцкого, В.И. Ленина, А.В. Луначарского, а также Горького, со многими из которых Первухин встречался на Капри. Эта книга до сих пор не переведена на русский язык. Революционному насилию и разрухе посвящена следующая книга Первухина «Большевистский сфинкс» (“La sfinge bolscevica”), изданная в Болоньи в 1918 г. и также не переведенная на русский язык. В 1922 г. в Берлине вышла его книга «Обломки». В связи с возможностью приезда Горького на Капри в 1924 г. Первухин поместил в каприйском журнале «Островные ведомости» (“Pagine dell’isola”) статью об истории «русского Капри», начиная с XVIII в. и вплоть до 20-х гг. XX в. Портрет Горького, созданный Первухиным, свидетельствует о сложном отношении автора к своему герою. С одной стороны, Горький принял участие в судьбе Первухина и помог собрату по перу погасить одну неприятную историю, связанную с публикацией Первухиным в газете «Русская мысль» своего рассказа «Русские в Италии» (герой рассказа при публикации был «переделан» из мошенника в социалиста). О сочувствии к «больному Первухину» свидетельствует письмо Горького директору издательства «Знание» К.П. Пятницкому, также «русскому каприйцу». Однако Горький не счел возможным привлечь Первухина, считавшего себя наследником чеховской традиции в русской литературе, в качестве автора для своих прославленных сборников товарищества «Знание». Самолюбие Первухина было задето, и он перестал бывать в доме известного писателя.

Историю «русского Капри» Первухин делит на три периода. Первый связан с паломничеством на Капри русских художников и литераторов в конце XIX – начале XX вв. В это время на Капри существовали немецкая и англо-американская колонии, но не русская. Русские посещали остров преимущественно в артистических целях, проживая небольшими колониями в северной и центральной Италии — Венеции, Флоренции, Риме.

Второй период, согласно Первухину, относится к 1906–1913 гг., когда на острове сложилась русская колония. С 1906 г. Капри заселяют политические эмигранты из России, количество которых непрерывно растет. В центре оказывается фигура Горького, которая, как магнит, собирает вокруг себя революционеров. Те из них, которые, в противовес ленинской газете «Пролета-

рий», объединились вокруг газеты «Вперед», открывают на острове партийную школу для рабочих.

Третий период, который Первухин относит к 1914–1918 гг., связан с притоком русских беженцев во время Первой мировой войны. Однако в это время уже нет речи о русской колонии, которая окончила свое существование к концу 1913 г. в связи с политической амнистией по случаю 300-летия дома Романовых и отъездом Горького. Первухин связывает понятие русской колонии на Капри с политической деятельностью русских эмигрантов, считая, что ни в первый, ни в последний период «колонии» как самоорганизующейся структуры не существовало, а были русские поселенцы, по тем или иным причинам оказавшиеся на Капри.

На страницах журнала очерку Первухина предшествует краткий экскурс в историю острова как места, известного своей притягательностью для деятелей европейского искусства. Первухин характеризует Горького и его окружение как людей, которые остались равнодушны к атмосфере этого места, ибо идеология возобладала в них над природой художника.

Исторически предназначением острова было вдохновлять творческие личности, поэтов и музыкантов на создание произведений, в которых воспевалась красота природы в гармонии с простой непритязательной жизнью его обитателей. Остров прославился тем, что здесь Мендельсон-Бартольди написал оперу «Вальпургиева ночь» по мотивам поэзии Гете; Массне создал свою «Ленивую песню» (“Chanson de la paresse”), воспев каприйское dolce far niente; Вагнер вдохновлялся величественным и грозным видом ущелий острова, работая над «Тристаном и Изольдой»; Дебюсси написал здесь «Холмы Анакапри» (“Les collines d’Anacapri”).

Первухин начинает свой очерк с письма И.С. Тургенева писателю Г. Данилевскому (1871): «Из твоего письма я узнал, что ты провел около месяца в Неаполе, посетил развалины Помпеи, но не нашел времени приехать на Капри. Тебе не стыдно? Неаполь красив, Помпеи очень интересны, особенно для тебя, историка. Но остров Капри — чудо. Да, чудо! И не только потому, что там есть “Голубой грот”, но потому что весь остров — настоящий “Храм Богини Природы”, воплощение красоты. Я был на Капри три раза за последнее время и скажу тебе: впечатление останется со мной до смерти! Как не воспользоваться возможностью увидеть этот остров? Не понимаю. Таковы все русские: способны пройти равнодушно мимо самой Венеры, если Богиня не будет оде-

та в современный наряд. Но знай, скоро, я уверен, новое поколение русской интеллигенции изберет остров Капри местом своего паломничества, и кто знает, может быть, мы увидим на нем сильную русскую колонию, состоящую из художников и писателей!»[1] Тургенев оказался прозорлив, и автор очерка прослеживает историю «русского освоения» Капри: «Предсказание Тургенева исполнилось, но не сразу. Прошло несколько десятков лет активнейшей пропаганды в пользу Капри. Характерно, что не русские писатели внесли наибольший вклад в это прославление Капри, а художники и скульпторы. Точнее, два великих художника начали эту пропаганду почти одновременно с Тургеневым в художнических кругах Москвы и Петербурга, настаивая на необходимости посещать и изучать Капри для всех молодых художников и скульпторов, приглашенных в Италию в качестве стипендиатов Императорской Академии художеств. Я говорю об Айвазовском, самом знаменитом русском маринисте XIX века, и его друге Антокольском, самом знаменитом скульпторе эпохи».

Постепенно Капри начинает привлекать все большее внимание русской интеллигенции. Первухин связывает начало русского паломничества на остров с выходом в свет в 1880 г. романа молодого писателя Василия Немировича-Данченко, действие которого разворачивается на Капри. Василий Немирович-Данченко, брат известного режиссера, был, по словам Первухина, «настоящим поэтом», жил на Капри и пылко воспел его. Роман понравился русской публике и привлек на Капри множество туристов. Дело дошло до того, что известность Капри стала предметом обсуждения в императорских кругах. В 1885 г. в Петербурге возник проект собрать деньги по подписке и получить субсидию правительства для организации на Капри «Русского Дома», своего рода пансиона с православной церковью. Однако Александр III наложил вето, мотивируя свой отказ нежеланием вывозить русские деньги. «Никаких подписок и правительственных субсидий!» — ответил император князю Трубецкому, одному из страстных защитников идеи. Сам по себе незначительный, этот эпизод свидетельствует о популярности маленького средиземноморского острова в России.

В период с 1885 по 1905 гг. популярность Капри растет среди членов русских колоний, существовавших во Флоренции и в Риме. В числе посе-

1 Здесь и далее текст очерка М. Первухина и других источников из итальянских периодических изданий приводится в переводе автора статьи по материалам коллекции Цветеремича Архива А. М. Горького (АГ Кол. Цв. 18-1).

щавших Капри были художники братья Сведомские, Бакалович, Бронников, Рицциони, известные в России и за рубежом картинами из быта античных римлян и греков; здесь жили и гостили философ А. Волынский, писатели Д. Мордовцев, М. Боборыкин, Д. Мережковский и другие.

Революционная буря 1905 г. заставила тысячи русских интеллигентов, причастных к революционным событиям, искать убежища за границей. По традиции большинство изгнанников ехали в Париж или в Швейцарию, но некоторые обосновались на Капри. В их числе, указывает Первухин, были две известные в политическом мире личности: лидер партии социалистов-революционеров республиканский идеолог Григорий Шрейдер, один из наиболее авторитетных и уважаемых русских экономистов, и его противник Максим Горький, влиятельный сторонник социал-демократической партии. Присутствие на Капри Шрейдера прошло почти незамеченным; старый революционер держался в тени и вел скромную жизнь, избегая общения. «Не то Максим Горький, — пишет М Первухин, — литературная слава которого уже гремела в Италии»!

Действительно, в Италии творчество Горького было уже хорошо известно. Авторитетный литературный журнал «Новая антология» (“Nuova Antologia”, 1901, июль, № IV, тетрадь 710), литературное приложение газеты «Рома», посвятил анализу его творчества большую статью известной писательницы и критика Лауры Гропалло, где он был назван «новой звездой литературного мира». В 1904 г. театр Беллини в Палермо поставил драму «Мещане», театр «Костанци» в Риме — драму «На дне», в 1905 г. Неаполитанский театр поставил написанную в Петропавловской крепости пьесу «Дети солнца».

Горького в Италии встречали как жертву и борца против угнетения и тирании. После событий Кровавого воскресения в январе 1905 г. он был арестован и заключен в Петропавловскую крепость. Арест получил широкий резонанс, и в его защиту подняли свои голоса Г. Гауптман, А. Франс, О. Роден, Т. Гарди, Дж. Мередит, итальянские писатели Г. Деледда, М. Раписарди, Э. де Амичис, композитор Дж. Пуччини, философ Б. Кроче и другие деятели науки и искусства Италии, Германии, Франции, Англии.

Анализируя причины, приведшие Горького на Капри, из своего «далёка» 1924 г. Первухин пытается дать оценку Горькому не как писателю, а как общественной фигуре. Первухин оспаривает общепринятую версию попу-

лярности Горького в Италии: «В 1905 году родилась любопытная легенда: утверждалось безо всякого основания, что Максим Горький, самый популярный из русских писателей того времени (что тоже было неправдой), стал жертвой жестокости реакционного царского правительства. Эта легенда призывала видеть в Горьком истинного мученика русской революции, осужденного на смерть в России, случайно спасшегося от виселицы и вынужденного бежать за границу. На самом деле Горький, даже оставаясь в России, ничем не рисковал, так как судебное обвинение, предъявленное ему царским правительством, было основано исключительно на факте подписания Горьким воззвания революционного содержания, и суд не мог бы вынести ему слишком суровый приговор. Действительно, другие участники подписания этого воззвания впоследствии были оправданы.

Тем не менее легенда возымела свое действие, и Горький, приехав сначала в Неаполь, а затем на Капри, был встречен с энтузиазмом: в нем видели настоящего политического мученика наподобие Мадзини или Гарибальди».

В статье «Остров мира и покоя» (февраль 1912 г.) неаполитанский корреспондент газеты «Джорнале д'Италиа» А.Ф. Гвиди сравнивает пребывание Горького на Капри с обретением земли обетованной: «Его творческий дух нашёл мир и забвение — это то, чего он желал: сонный остров навевает чувство невыразимого утешения. Некоторые говорят, что остров вреден духу Горького: это неправда. Горький умел страдать, а теперь он научился радоваться жизни». Однако Первухин отнюдь не считает, что Капри стал для Горького островом забвения, как это идиллически представлялось итальянскому журналисту.

Начиная с 1906 г., итальянские газеты отмечают наплыв русской интеллигенции («люди дела и люди мысли») на Капри. К 1911 г. их число «перевалило за тысячу». А.Ф. Гвиди в статье «Русская колония в Неаполитанском заливе» (июль 1911 г.) отмечает: «Почти все имеют простые, открытые лица, каждый хочет обнять другого как своего старшего или младшего брата. И среди этих друзей Капри первым идет Максим Горький». М. Баккардо в статье «На острове сирен» в «Джорнале д'Италиа» писал: «На Капри приехало много русских, но не знатных господ, а служащих, учителей, студентов из Петербурга, Москвы, Вильно, Киева. Им удается совершить поездку благодаря долгой экономии средств... Они приезжают на Капри потому, что здесь живет Максим Горький. Они собираются здесь и живут одной семьей,

помогают друг другу, учатся по общим книгам». О русской колонии пишет и А. Каппеллетти в статье «Писатели и артисты на Капри»: «На Капри живет Максим Горький. Его пребывание на этом маленьком острове Тирренского моря, овеянном римскими сказаниями об Августе и Тиберии, привлекло сюда множество его соотечественников».

В отличие от своих итальянских собратьев по перу Первухин замечает, что деятельность Горького на Капри отнюдь не была «постижением магической стороны жизни»: «Во время своего пребывания на Капри Горький никогда не оставлял политической, вернее, революционной деятельности. В 1908 г. возникла идея перенести на Капри руководство русской социал-демократической партии, однако не все лидеры партии согласились с этим, и идея не осуществилась. Вскоре, получив в распоряжение крупную сумму денег, подаренных партии эксцентричным и возможно психически неуравновешенным миллионером, Горький предложил организовать на Капри знаменитую «школу революционной техники» для «научной подготовки пропагандистов российского социализма». Тогда на Капри приехали ученики этой оригинальной школы и их инструкторы и преподаватели». Первухин убежден, что русская революция готовилась на Капри: «Самое значительное социальное и политическое потрясение XX в. в качестве инструмента использовало людей, собравшихся на острове вокруг Максима Горького — личности, о которой еще ни литературная критика, ни история не сказали своего последнего слова. В приготовлении разыгравшейся в России великой драмы Горький, несомненно, сыграл одну из главных ролей». Таким образом, подчеркивает автор очерка, на Капри «возник литературный и политический центр, куда входили люди, принадлежащие к экстремистским партиям». Кто-то уезжал сразу, а кто-то оставался надолго, образуя «настоящую русскую политическую и литературную колонию». Собеседниками Горького здесь были революционеры Г.А. Лопатин, Г.В. Плеханов, А.В. Луначарский, А.А. Богданов, В.И. Ленин, Ф.Э. Дзержинский — и это еще не полный перечень имен.

Первухин парадоксально обыгрывает мысль о том, что на Капри жил не один Горький, а два Горьких. Один из них был признанным писателем, вел открытую публичную жизнь, имел широкие знакомства в среде итальянской интеллигенции, принимал прославленных соотечественников: Ф.И. Шаляпина, К.С. Станиславского, И.Е. Репина, А.С. Новикова-Прибоя, М.М. Коцюбинского и др. Но помимо Максима Горького на острове жил мало кому известный

А.М. Пешков, босяк-ницшеанец, который предпринял, возможно, наиболее радикальную за всю свою жизнь попытку создать собственную философию.

За скупыми строками очерка встает драма русской революции, в грядущем сценарии которой радикальная большевистская идеология взяла верх над философией «другой» революции Богданова, «богоискательством» Луначарского и «богостроительством» Горького, которые мечтали о социализме как новой религии человечества [5], в которой Бога людям заменит народ, осуществляющий свою свободную волю.

Главная мысль Первухина заключается в том, что деятельность Горького на Капри была подчинена революционной работе, а не литературе. Впрочем, Первухин признает плодотворность писательской работы Горького: «Непрерывный приток посетителей в доме Горького мог создать впечатление, что Горький только и делает, что принимает гостей. Совсем наоборот. На Капри в доме Горького кипела бурная и плодотворная деятельность. Достаточно перечислить произведения, написанные Горьким в период с 1907 по 1912 год».

Однако, считает Первухин, «продуктивность Горького представляет собой любопытный и очень характерный феномен: анализируя содержание рассказов и романов Горького, задуманных и написанных на Капри, мы не обнаружим никаких следов влияния окружающей обстановки. За шесть лет Горький ничего не сказал о Капри...» Мыслями Горький оставался в России. Первухин утверждает, что Горький за годы пребывания на Капри не вник в итальянскую жизнь, «как будто ничего не видел и не замечал». О «Сказках об Италии» Первухин пишет: «Десяток рассказов, составляющих содержание данной книжечки, не показывают никакого, хотя бы минимального, знания Горьким итальянской жизни».

Действительно ли Горький не сумел оценить и воспеть Италию? Ведь если вспомнить его многочисленные восторженные высказывания об Италии, сохранившиеся на страницах итальянской прессы и в воспоминаниях его итальянских и русских друзей, возникает впечатление, что в Италии он себя чувствовал, как дома. Сибилла Алерамо в своих воспоминаниях цитирует слова писателя: «Если бы я не был русским, я, наверное, хотел бы быть итальянцем» [1, p. 50]. Неаполитанский драматург Роберто Бракко, который провел много часов в беседах с Горьким, приводит такое его высказывание: «Он часто повторял, что только наша страна могла в какой-то мере

стать его второй родиной. Здесь он чувствовал себя как дома» («Джорнале д'Италиа», 9 августа 1917). «Однако, — утверждает Первухин, — Горький не создал лирических произведений, прославляющих остров. Это же можно сказать и о других великих людях, приезжавших на Капри к Горькому. Они восхищались островом, но не посвятили ему никаких произведений искусства». Позднее критика ставила горьковские «Сказки об Италии» в один ряд с лучшими произведениями, написанными об Италии, такими, как «Итальянские путешествия» Гёте, «Записки туриста» Стендаля, «Коринна, или Италия» Жермен де Сталь. Понятно, впрочем, что имеет в виду Первухин: его категоричность связана с главной мыслью его очерка — о подготовке на Капри на фоне идиллических пейзажей самой кровавой русской драмы XX в. Упрек Первухина связан, конечно, не с игнорированием Горьким красоты Капри, а с непризнанием приоритета вечных ценностей над социальными, приоритета, который Капри демонстрировал своими морскими пейзажами и руинами вилл Октавиана Августа или Тиберия. Дом Горького «сотрясали политические дискуссии и революционно-пропагандистские речи готовивших пришествие большевизма Рогачевского, Луначарского, Богданова и их малых спутников».

Исполненный горечи очерк Первухина открывает собой летопись истории «русского Капри», которая еще ждет своего прочтения.

M. Perwoukhine[2]

I Russi a Capri

<…> Il periodo dal 1885 al 1905 è caratterizzato dall'affluenza a Capri dei membri della colonia artistica russa allora esistente a Firenze ed a Roma. Meritano di essere menzionati specialmente i pittori: fratelli Swiedomski, Bacalowich, Bronnikow, Rizzoni, popolarissimi in Russia ed all'estero per i loro quadri consacrati alla storia ed alla vita intima greco-romana, il filosofo storiografo Akim Wolynski, i romanzieri Mordowtzew, Boborykin, Merejkowski. Però, tutti questi migliori rappresentanti del ceto intellettuale ed artistico russo non potevano creare quello che si chiama "colonia" nel vero senso della parola: venivano, passavano a Capri qualche settimana, o qualche mese, e poi andavano altrove.

Sarebbe inutile cercare la loro traccia nella vita dell'isola.

2 Архив А. М. Горького Кол. Цв. 18-1.

Ma questa traccia, ed assai profonda la troviamo nell' arte e nella letteratura russa del periodo corrispondente. Così, per esempio, in molte collezioni artistiche private russe, come anche nelle più grandi pinacoteche pubbliche di Pietrogrado e di Mosca si può (o si poteva prima della rivoluzione russa) trovare una quantita dei quadri consacrati alle bellezze naturali, alla vita storica o moderna di Capri, agli usi e costumi pittoreschi della popolazione locale.

Dal 1906 incomincia un nuovo periodo: a Capri nasce e si sviluppa rapidamente una vera colonia russa di carattere specialissima: la colonia di emigrati politici.

***

La burrasca rivoluzionaria, che sconvolse la vita russa nell'anno 1905, costrinse parecchie migliaia di intellettuali russi, militanti nei partiti sovversivi e compromessi seriamente nei moti insurrezionali, a cercare rifugio all'estero. La maggioranza degli esuli, seguendo la via già tradizionale andò in Isvizzera ed a Parigi. Ma qualcuno, in cerca di luoghi più calmi venne a Capri. Fra questi esuli si trovavano due celebrità del mondo politico russo: il vecchio ideologo repubblicano e *leader* del partito socialista rivoluzionario Gregorio Schreider, uno fra i più autorevoli e stimati economisti russi, ed il suo antagonista Massimo Gorki, uno dei capi più influenti del partito socialista democratico, della frazione minimalista (menscevica). La presenza a Capri di Schreider passò quasi inosservata, anzitutto perchè la sua reputazione politica e letteraria era ignorata all'estero, e poi perchè questo vecchio rivoluzionario indomabile si teneva sempre nell'ombra, menando una vita più che modesta e laboriosissima, non entrando in contatto con gli altri russi allora residenti a Capri. Non così fu per Massimo Gorki: la sua fama letteraria era già da parecchio tempo nota anche in Italia. Nel 1905, nacque poi una curiosissima leggenda: si affermava senza alcun fondamento, che Massimo Gorki, il più popolare tra gli scrittori russi dell'epoca (ciò che era anche falso), era una vittima della ferocia del governo reazionario imperiale. Questa leggenda volle far vedere in Gorki un vero martire della rivoluzione russa, condannato in Eussia a morte e per puro caso sfuggito dal patibolo, per salvarsi all'estero. In realtà Gorki, anche restando in Russia, non correva alcun rischio perchè la causa giudiziaria a lui intentata dal Governo Imperiale, si basava soltanto sul fatto di avere Gorki firmato un manifesto di contenuto rivoluzionario, ed il tribunale non poteva infliggergli una pena molto severa. Infatti, parecchi altri firmatari dello stesso manifesto vennero più tardi assolti.

Ad ogni modo, la leggenda produsse il suo effetto, e Gorki, venuto dapprima a Napoli, e poi a Capri, vi trovò accoglienza entusiastica, poichè la popolazione credeva di vedere in lui il vero martire politico, una specie di Mazzini e Garibaldi.

Ma appena Gorki si stabilì a Capri, scegliendo per sua dimora una casetta abbastanza comoda, ma semplice e modesta, in Russia nacque un'altra leggenda, non meno infondata: si affermava che Gorki aveva acquistato una villa sontuosa, ex-proprietà di un miliardario tedesco, e che, stabilendosi in questo castello degno di ospitare anche un re o un imperatore, menava una vita di lusso e di vizii.

La permanenza di Gorki a Capri vi attirava anche un altro elemento, che merita di essere rilevato.

In Italia Massimo Gorki è noto e popolarissimo specialmente come scrittore di grande valore, capo-scuola della letteratura moderna russa. Ma si ignora il fatto, che nel periodo della sua venuta a Capri, Gorki era tra i più potenti editori russi, essendo allora a capo della ricchissima ed influentissima casa editrice "Znanie" di Pietroburgo. Stabilitosi a Capri, Gorki continuò la sua attività letteraria e politica. Così venne a crearsi nell'isola un vero centro letterario politico russo: per vedere Gorki, per trattare con lui, dalla Russia lontana venivano a stormi i letterati russi, e venivano gli uomini politici, naturalmente, tutti militanti nei partiti estremisti. Parecchi di essi, naturalmente, abbandonavano Capri dopo pochi giorni, ma parecchi restavano lungamente, formando così una vera colonia letteraria e politica russa. Così, per un certo periodo di tempo a Capri ha vissuto un altro celebre scrittore russo, Leonida Andreiew, rivoluzionario indomabile anch'egli e membro influentissimo del partito socialista rivoluzionario, divenuto più tardi nemico personale di Gorki. Verso la fine del 1907 od al principio del 1908 da Parigi vennero il novelliere mistico-anarchico Alessio Zolotarew, il critico letterario e sociologo Basilio Lwow-Rogacewski, i novellieri V. Izmajlow e Sergio Gussew-Orenburyski, nonchè parecchi giornalisti, quasi tutti socialisti.

***

L'affluenza continua dei visitatori in casa di Gorki poteva creare l'impressione che Gorki non facesse altro che ricevere i suoi ospiti. Invece, in casa di Gorki, a Capri, ferveva una attività laboriosa e produttiva.

Basterebbe elencare le novelle ed i romanzi scritti da Gorki precisamente durante gli anni 1907–1912.

La grande produzione del Gorki costituisce un fenomeno curioso e molto caratteristico: analizzando il contenuto delle novelle e dei romanzi di Gorki, concepiti e scritti a Capri, non riusciamo a scoprire nessuna traccia dell'influenza dell'ambiente. Stando ed instancabilmente lavorando a Capri per più di sei anni di seguito, il mio celebro connazionale disse niente di Capri, non accennò alla vita italiana in genere ed a quella caprese in ispecie, come se egli non l'avesse nè osservata, nè vista.

E vero, che esiste un piccolo volume di Gorki, intitolato "Novelle italiane", ma purtroppo, una decina di novelle che formano il contenuto di questo volumetto, non dimostrano per niente la cognizione benchè minima di Gorki della vita italiana.

***

Durante la sua permanenza a Capri Massimo Gorki non abbandonò mai la sua attività politica, cioè, rivoluzionaria. Già nel 1908 nacque l'idea di trasferire a Capri la Direzione del partito socialista-democratico russo, ma non avendo questa idea incontrata l'adesione dei membri piu importanti del partito suddetto, essa non fu effettuata. Poco più tardi, avendo a sua disposizione una fortissima somma del denaro donato da un milionario eccentrico e pare squilibrato, Gorki propose di organizzare a Capri la famigerata "scuola della tecnica rivoluzionaria" o "per la preparazione scientifica dei propagandisti del Socialismo russo". Allora incominciarono ad affluire a Capri gli allievi di questa scuola originalissima, ed i loro istruttori ed educatori. Massimo Gorki ed il suo compagno, il filosofo e sociologo Anatolio Lunaciarski (attualmente ministro della istruzione pubblica del Governo Sovietista) fungevano da direttori e "professori", coadiuvati da parecchie altre personalità del partito socialista, fra i quail meritano di essere nominati il filosofo Bogdanow o lo scrittore politico Aleksinski. Vi fu anche per poco tempo Lenin. Ma tra gli allievi, circa venti in tutto, la maggior parte fu rappresentata dagli aggenti segreti della famigerata "Okhrana" o polizia segreta imperiale.

Dopo parecchi mesi di esistenza di questa scuola, fra i dirigenti scoppiarono dissensi; Lunaciarski si staccò da Gorki, e gli scolari che rimasero si trasferirono da Capri a San Remo.

***

La colonia politica russa trascinò la sua esistenza, a Capri fino all'anno 1913, quando, ricorrendo il 300mo anniversario della dinastia dei Romanow, il Governo

Imperiale concesse una larga amnistia ai rivolutiti russi. Allora Gorki e con lui parecchi suoi collaboratori abbandonarono Capri per rimpatriare.

Poco più tardi, nel 1914, al principio della guerra mondiale, la colonia russa a Capri, tanto numerosa prima, si sciolse: quasi tutti i russi preferirono di andare in Russia. Restarono a Capri pochissimi, in maggioranza donne e vecchi.

М. Первухин

Русские на Капри

<…> Период 1885–1905 гг. характеризуется на Капри наплывом членов русской колонии художников, существовавшей во Флоренции и Риме. Особенно заслуживают упоминания художники: братья Сведомские, Бакалович, Бронников, Риццони[3], очень популярные в России и за рубежом благодаря своим картинам на темы греко-римской истории и частной жизни, — философ и историограф Аким Волынский, романисты Мордовцев, Боборыкин, Мережковский[4]. Тем не менее все эти лучшие представители российского интеллектуального и художественного мира не могли создать то, что называется «колония» в истинном смысле этого слова: они приезжали на Капри, проводили здесь несколько недель или месяцев, а потом уезжали в другие места.

Было бы бесполезно искать следы их пребывания в жизни острова.

Но этот след, и достаточно глубокий, мы находим в русском искусстве и литературе соответствующего периода. Так, например, во многих россий-

3 Сведомские, Павел Александрович (1849–1904) и Александр Александрович (1848–1911), жили в Риме, лишь изредка посещая Россию. Работали в академической манере. Павел Сведомский как мастер исторической и жанровой живописи участвовал в росписи Владимирского собора в Киеве. Бакалович Степан Владиславович (1857–1947) — русский и польский художник, яркий представитель салонного академизма в живописи, жил и умер в Риме. Бронников Федор Андреевич (1827–1902) — мастер исторической и портретной живописи, долгие годы жил в Италии, похоронен в Риме. Риццони Александр Антонович (1836–1902) — русский художник итальянского происхождения, большую часть жизни прожил в Италии, жанровый и портретный живописец, профессор живописи, академик.

4 Аким Волынский (наст. фам. Флексер, 1863–1926) — литературный критик и искусствовед, теоретик символизма, впоследствии историк балета, жил на Капри, дружил с директором издательства «Знание» К. Пятницким, хотя и не сближался с Горьким и его окружением; Даниил Лукич Мордовцев (1830–1905) — русский и украинский писатель, автор исторических романов на темы истории казаков, совершил ряд путешествий по Египту, Палестине, Франции, Италии, Испании; Петр Дмитриевич Боборыкин (1836–1921) — писатель, драматург, критик, посещает Италию во время своего десятилетнего путешествия по Европе, после Октябрьской революции жил в Италии; Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866–1941) — поэт, писатель и религиозный философ, автор романов и новелл об Итальянском Возрождении. Неоднократно бывал в Италии, посвятил Капри ряд стихотворений.

ских частных коллекциях произведений искусства, а также в крупнейших общественных художественных галереях Петрограда и Москвы можно найти (или можно было найти до русской революции) большое количество картин, изображающих красоту природы, историю или современную жизнь Капри, обычаи и живописные костюмы местного населения.

С 1906 г. начался новый период: на Капри рождается и быстро развивается настоящая русская колония, имеющая очень характерную особенность — это колония политических эмигрантов.

***

Революционная буря, потрясшая русскую жизнь в 1905 г., заставила многие тысячи российских интеллектуалов, боевиков подрывных партий, серьезно скомпрометированных участием в революционных беспорядках, искать убежища за границей. Большинство беженцев, следуя уже традиционным путем, отправились в Швейцарию и в Париж. Но некоторые, в поисках более спокойных мест, приехали на Капри. В числе этих эмигрантов находились две знаменитости российского политического мира: старый республиканец, идеолог и лидер социалистической революционной партии Григорий Шрейдер[5], один из самых влиятельных и уважаемых российских экономистов, и его антагонист Максим Горький, один из самых влиятельных лидеров социал-демократической партии, ее фракции меньшинства (меньшевиков)[6]. Присутствие на Капри Шрейдера прошло почти незамеченным, в первую очередь потому, что его политическая и литературная репутация не была известна за границей, а также потому, что этот старый несгибаемый революционер всегда держался в тени, вел жизнь более чем скромную, много работал и не входил в контакт с другими русскими, жившими тогда на Капри. Не то Максим Горький: его литературная слава уже давно гремела в Италии.

Но как только Горький поселился на Капри, выбрав себе для жилья дом довольно удобный, но простой и скромный, в России родилась еще одна легенда, не менее безосновательная: утверждали, что Горький купил роскошную виллу, ранее принадлежавшую немецкому миллиардеру, и что, поселив-

5 Григорий Ильич Шрейдер (1860–1940) — российский экономист и публицист, член партии эсеров, на Капри общался с Горьким и В. Черновым.

6 Горький не был меньшевиком, вступив в РСДРП (б) в 1905 г., в дальнейшем не возобновлял своего членства в партии.

шись в этом замке, достойном короля или императора, он вел роскошную и порочную жизнь.

Присутствие Горького на Капри отличалось еще одной особенностью, о которой необходимо упомянуть.

В Италии Максим Горький известен и очень популярен как великий писатель, глава школы современной русской литературы. Но неизвестен тот факт, что в период своего приезда на Капри Горький был одним из самых мощных российских издателей и стоял во главе очень богатого и влиятельного издательства «Знание» в Петербурге. Поселившись на Капри, Горький продолжил свою литературную и политическую деятельность. Так он создал на острове настоящий литературный и политический центр: чтобы увидеть Горького, говорить с ним, из далекой России приезжали стаи российских литераторов, политиков, разумеется, принадлежавших к самым экстремистским партиям. Некоторые из них, конечно, уезжали с Капри через несколько дней, но некоторые оставались надолго, образуя тем самым настоящую литературную и политическую русскую колонию. Так в течение определенного времени на Капри жил еще один прославленный русский писатель, Леонид Андреев[7], тоже непреклонный революционер и очень влиятельный член социалистической революционной партии, ставший позже личным врагом Горького. К концу 1907 г. или в начале 1908 г. из Парижа прибыл прозаик мистико-анархического толка Алексей Золотарев[8], литературный критик и социолог Василий Львов-Рогачевский, прозаики В. Измайлов и Сергей Гусев-Оренбургский, а также несколько журналистов, почти все социалисты.

***

Большая продуктивность Горького представляет собой любопытный и очень характерный феномен: анализируя содержание рассказов и романов

7 Леонид Николаевич Андреев (1871–1919) — яркий писатель и драматург русского символизма, жил на Капри по приглашению Горького с декабря 1906 до весны 1907 г.

8 Алексей Алексеевич Золотарев (1879–1950) — писатель и философ, историк-краевед, политический ссыльный, «русский каприец», оставивший воспоминания о Горьком и русской колонии на Капри (см. Золотарев А.А. Campo santo моей памяти. СПб., 2016); Василий Львович Рогачевский (псевд. Львов, 1874–1930) — литературовед и критик социологического направления, выслан за границу за участие в событиях 1905 г.; Владимир Константинович Измайлов (1870–1942) — прозаик и журналист, автор романа «Голос души»; Сергей Иванович Гусев-Оренбургский (1867–1963) — писатель, автор повести «В стране отцов», корреспондент Е. П. Пешковой.

Горького, задуманных и написанных на Капри, мы не обнаружим никаких следов влияния окружающей жизни. Находясь и неустанно работая на Капри более шести лет подряд, мой знаменитый соотечественник ничего не сказал о Капри, не сделал ни одного движения к итальянской жизни в целом и к Капри, в частности, как будто он ничего не видел и не замечал.

Правда, есть небольшая книжка Горького под названием «Итальянские сказки»[9], но, к сожалению, десяток рассказов, которые составляют содержание данной книжечки, не показывают никакого, хотя бы минимального, знания Горьким итальянской жизни.

***

Во время своего пребывания на Капри Максим Горький никогда не прекращал своей политической деятельности, вернее, революционной. Уже в 1908 г. возникла идея перевести на Капри Центр российской социал-демократической партии, но не встретив поддержку самых влиятельных членов этой партии, она не была осуществлена. Чуть позже, имея в своем распоряжении большую сумму денег, пожертвованных эксцентричным и, по-видимому, неуравновешенным, миллионером, Горький предлагает организовать на Капри пресловутую «школу революционной техники» или «для научной подготовки пропагандистов русского социализма». Тогда на Капри стали стекаться ученики этой в высшей степени оригинальной школы, а также их преподаватели и воспитатели. Максим Горький и его товарищ, философ и социолог Анатолий Луначарский (в настоящее время министр просвещения в советском правительстве) стали директорами и «профессорами», при поддержке других членов социалистической партии, в числе которых стоит упомянуть философа Богданова и политического публициста Алексинского[10]. Туда при-

9 Цикл рассказов «Сказки об Италии» (1913) создан Горьким в каприйский период с 1911 по 1913 гг.

10 Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933) — член РСДРП (б), активный участник революций 1905 и 1917 гг., писатель и публицист, первый нарком просвещения РСФСР (1917–1929), жил на Капри по приглашению Горького, один из организаторов партийных школ для рабочих на Капри и в Болонье; Александр Александрович Малиновский (псевд. Богданов, 1873–1928) — революционный деятель, один из лидеров РСДРП (б), крупнейший идеолог социализма, врач-естествоиспытатель, один из организаторов партийных школ на Капри и в Болонье; Григорий Алексеевич Алексинский (1879–1967) — активный участник социал-демократического движения, после революции 1917 г. порвал с большевиками, с 1919 г. в эмиграции.

езжал ненадолго Ленин[11]. Но среди учеников, общим числом около двадцати человек, большая часть оказалась секретными агентами печально известной “охранки”, императорской тайной полиции.

После нескольких месяцев существования школы среди ее руководителей вспыхнули разногласия; Луначарский отделился от Горького, и оставшиеся ученики уехали с Капри в Сан-Ремо.

***

Русская политическая колония продолжала существовать на Капри до 1913 г., когда, в связи с 300-летием династии Романовых, Императорское Правительство предоставило широкую амнистию русским революционерам. Тогда Горький и с ним многие его сотрудники покинули Капри и вернулись на родину.

Вскоре, в 1914 г., в начале мировой войны русская колония на Капри, ранее столь многочисленная, распалась: почти все русские предпочли уехать в Россию. На Капри их осталось очень мало, в основном женщины и старики.

Подготовка текста и перевод с итальянского
М.А. Ариас-Вихиль.

11 По приглашения Горького В.И. Ленин (1870–1924) дважды приезжал на Капри, однако от участия в работе школы отказался и подверг ее деятельность разгромной критике, организовав в противовес ей партийную школу в Лонжюмо под Парижем, куда и переехали некоторые ученики Каприйской школы в ноябре 1909 г.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Гардзонио С.* Михаил Первухин — летописец русской революции и итальянского фашизма // Статьи по русской поэзии XX века. М., 2006. С. 183–194.
2 *Гучков С.М.* Первухин М.К. // Русские писатели (1800–1917). Биографический словарь. М., 1999. Т. 4. С. 554–556.
3 *Золотарев А.А.* «Campo santo» моей памяти. СПб.: Росток, 2016. 960 с.
4 *Aleramo S.* Ricordo di Gorki // Rinascita. 1946. № 3, marzo. P. 49–50.
5 *Strada V.* L'altra rivoluzione. Gorkij — Lunacarskij — Bogdanov. La «Scuola di Capri» e la «Costruzione di Dio». Capri: Edizioni La Conchiglia, 1994. 170 p.

REFERENCES

1 Gardzonio S. Mihail Pervuhin — letopisec russkoj revoljucii i ital'janskogo fashizma [Michail Pervukhin as the Chronicler of Russian Revolution and Italian fascism]. *Stat'i po russkoj pojezii XX veka* [Essays on the Russian Poetry of the 20th century]. Moscow, 2006, pp. 183–194. (In Russ.)

2 Guchkov S.M. Pervuhin M.K. [Pervukhin M.K.]. *Russkie pisateli (1800–1917). Biograficheskij slovar'* [Russian Authors (1800–1917) Biographical Dictionary]. Moscow, 1999, vol. 4, pp. 554–556. (In Russ.)

3 Zolotarev A.A. *"Campo santo" moej pamjati* ["Campo santo" of my memory]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2016. 960 p. (In Russ.)

4 Aleramo S. Ricordo di Gorki. *Rinascita*, 1946, no 3, marzo, pp. 49–50. (In Italian)

5 Strada V. *L'altra rivoluzione. Gorkij — Lunacarskij — Bogdanov. La "Scuola di Capri" e la "Costruzione di Dio".* Capri, Edizioni La Conchiglia, 1994. 170 p. (In Italian)

УЧЕНЫЙ И ПЕДАГОГ ВЛАДИМИР ДЕНИСОВИЧ СЕДЕЛЬНИК (1935–2016)

Scholar And Teacher Vladimir Denissowich Sedelnik (1935–2016)

13 декабря 2016 г. на 82-м году жизни скончался доктор филологических наук, профессор, член Союза писателей России, член Ассоциации переводчиков, член Союза германистов России, Заслуженный работник просвещения РСФСР, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького В.Д. Седельник.

Владимир Денисович Седельник родился 30.XI.1935 в белорусской деревне Запесочье Полесской области, окончил романо-германское отделение филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова и аспирантуру при кафедре зарубежной литературы МГУ им. М.В. Ломоносова. Его учителями были крупнейшие филологи Р.М. Самарин, В.П. Неустроев, Ю.Б. Виппер, Л.Г. Андреев. В 1967 г. он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Творчество Германа Гессе в 20-е годы». В 1966–1988 работал в Орехово-Зуевском педагогическом институте Московской области, где прошел путь от преподавателя немецкого языка до профессора, заведующего кафедрой русской и зарубежной литературы. В 1985 г. Владимир Денисович защитил докторскую диссертацию «Швейцарский роман первой половины XX века (1890-е гг. – 1945): пути реализма и движение жанра», в 1988 г. начал работать в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР. С 1994 по 2005 В.Д. Седельник одновременно занимал должность профессора кафедры зарубежной литературы на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова.

Научные интересы В.Д. Седельника определились в студенческие годы: германистика, сравнительное литературоведение, переводоведение. Под редакцией В.Д. Седельника и в соавторстве с коллегами (Н.С. Павлова, Ю.И. Архипов, А.В. Михайлов и др.) в ИМЛИ вышли многотомные академические труды: «История швейцарской литературы» (В 3 т. М., 2002–2005),

«История австрийской литературы XX века» (В 2 т. М., 2009–2010), первый том «Истории литературы Германии XX века» (М., 2016). Перу В.Д. Седельника принадлежат монографии «Герман Гессе и швейцарская литература» (1970), «Дадаизм и дадаисты» (2010), он автор более 400 научных статей, опубликованных в известных российских и зарубежных энциклопедических, академических изданиях и крупных литературоведческих журналах: «Краткая литературная энциклопедия», «Энциклопедический словарь экспрессионизма» (2008), «История литературы ФРГ» (1980), «История литературы ГДР» (1982), «История всемирной литературы» (1986–1994), «Вопросы литературы» и др. Высокая научность трудов В.Д. Седельника сочетается со столь же высоким мастерством популяризации. Он открыл русскому читателю имена Карла Шпиттелера, Германа Гессе, Фридриха Дюрренматта, Роберта Вальзера, Франка Ведекинда и многих других известных и малоизвестных немецкоязычных писателей, о которых ученый не только писал, но и произведения которых мастерски переводил на русский язык.

Ученики и коллеги Владимира Денисовича отмечали его открытость всему новому, принципиальность в отстаивании научной позиции, чрезвычайную доброжелательность и отзывчивость. «Спачывай з мірам»!

А.Ф. Кофман*, доктор филологических наук, заведующий Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, заместитель директора Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

Т.В. Кудрявцева*, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

1 К рассмотрению и опубликованию принимаются статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40 000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20 000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

2 Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: stud-lit@mail.ru или отправляет статью через услугу на сайте журнала www.studlit.ru

3 Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе Microsoft Word, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — Times New Roman, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.

4 Первая страница должна содержать следующую информацию:

- название рубрики, кегль — 14;
- УДК (см., например, teacode.com/online/udc или udk-codes.net), кегль — 14;
- ББК (см., например, http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf), кегль — 14.

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

• Название статьи — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

• Под названием статьи по центру указывается знак авторского права, год, инициалы и фамилия автора/ов, кегль — 12.

• Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.

• По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.

• Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.), кегль — 12, выравнивание по ширине.

• Размещаются аннотация (200–250 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения) и ключевые слова на русском языке, кегль — 12, выравнивание по ширине.

• Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, E-mail, кегль — 12.

После этого размещается та же самая информация на английском языке:

• Название статьи на английском языке — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

• Под названием статьи по центру указываются фамилия, имя, отчество автора/ов, кегль — 12.

• Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.

• По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.

• Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.) (Acknowledgements), аннотация и ключевые слова (Abstract, Keywords), информация об авторе (Information about author), кегль — 12, выравнивание по ширине.

• Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.

5 В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке (сначала русские источники, затем иностранные) в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Фамилия и инициалы авторов пишутся раздельно. В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].

6 Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

7 Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.

8 После Списка литературы приводится REFERENCES:

• Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; французские, немецкие, итальянские, польские и пр. источники не транслитерируются и не переводятся.

• Для выполнения транслитерации необходимо использовать специальную программу.

• Войти в программу http://translit.net/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).

• Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».

• Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

• Далее необходимо отредактировать полученное и добавить переводы на английский язык:

- перевести на английский язык название книги, источника и др. и вставить его в квадратных скобках [ ] после соответствующих названий;
- заменить // на точку;
- заменить / на запятую;
- перевести на английский язык место издания (например, было М. – после редактирования: Moscow);
- заменить двоеточие после названия места издания на запятую;
- после транслитерации издательства добавить Publ.;
- исправить обозначение страниц: вместо 235 s. – 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47;
- курсивом выделить название источника.
- в конце библиографической ссылки необходимо добавить указание на оригинальный язык статьи (In Russ.)

9 Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И.О., И.О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании опре-

деленного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.

10 Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».

11 Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с вышеизложенными правилами.

STUDIA LITTERARUM
Литературные исследования
Literary Studies
Научный журнал
Academic journal
Том 2, № 1
Vol. 2, no 1

Арт-директор *В.А. Музыченко*
Дизайн *А.Г. Агеева*
Корректор *Е.Н. Сченснович*

16+
Подписано в печать ... .2017
Формат 60×901/16
Усл.-печ. л. 21
Тираж 500 экз. Отпечатано
Заказ №

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

